Luca Creti

IN MARMORIS ARTE PERITI
La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo

Saggio introduttivo di Corrado Bozzoni

Sapienza – Università di Roma
Dipartimento di Storia dell'Architettura,
Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici

Edizioni Quasar

Luca Creti

IN MARMORIS ARTE PERITI: LA BOTTEGA COSMATESCA DI LORENZO TRA IL XII E IL XIII SECOLO

Saggio introduttivo di Corrado Bozzoni

Roma 2009
Edizioni Quasar

SOMMARIO

Ringraziamenti

Sono tante le persone che mi sono state vicine nel corso della lunga campagna di studi svolta sulle opere della famiglia di Lorenzo e, più in generale, sul fenomeno cosmatesco; in queste brevi note di ringraziamento di certo dimenticherò qualcuno, e me ne scuso.

La mia gratitudine va innanzitutto a Claudio Tiberi – purtroppo scomparso di recente e a cui ho voluto dedicare il volume – mio tutore nell'ambito del Dottorato di Ricerca svolto presso il Dipartimento di Storia dell'architettura, Restauro e Conservazione dei beni architettonici della "Sapienza - Università di Roma": i suoi consigli critici e metodologici sono stati fondamentali, così come i commenti in calce al testo e le correzioni – a penna rossa o blu a seconda della 'gravità' degli errori commessi – con i quali mi ha insegnato a 'scrivere' da storico dell'architettura. Conservo ancora gelosamente le bozze con le sue note, a ricordo di un grande maestro la cui intelligenza e cultura erano inferiori solo alla modestia e alla signorilità nei rapporti con noi giovani e inesperti studiosi. A Claudio Tiberi devo anche i continui inviti a prendere contatto 'fisicamente' con l'opera, a dialogarci, a cercare di carpirne i segreti senza limitarsi ad analisi superficiali e alla sola ricerca – pur necessaria, ma non sufficiente – dei documenti di archivio.

Sono stato fortunato. Durante il Dottorato di Ricerca ho potuto infatti beneficiare delle osservazioni, sempre puntuali e stimolanti, di un prestigioso Collegio di Docenti: ho fatto tesoro delle critiche e delle sollecitazioni ricevute durante le periodiche 'revisioni' del mio lavoro, il quale, negli anni successivi, si è potuto inoltre arricchire di nuove idee grazie alle esperienze di insegnamento svolte in ambito universitario.

A Corrado Bozzoni devo l'onore della prefazione: dopo averla letta ho pensato quasi di rivoluzionare alcune parti del libro, tali sono gli spunti che da essa scaturiscono.

Ringrazio Augusto Roca De Amicis e Maurizio Caperna per la pazienza con la quale – nonostante i loro numerosi impegni – hanno letto le bozze, fornendomi idee per eventuali integrazioni e indicandomi le parti superflue o da limare.

Ringrazio e mi scuso con mia moglie, Silvia Boscolo – autrice, insieme a Consuelo Mastelloni, di alcuni dei disegni presenti nel volume – e con mio figlio Iacopo (nome non casuale, come si accorgerà chi leggerà il libro) per il tanto tempo non trascorso con loro ma impiegato nei sopralluoghi ai monumenti, nella ricerca delle fonti bibliografiche o dei documenti di archivio e nella stesura del testo.

Infine, un saluto e un ringraziamento a tutti quelli che, con il loro aiuto disinteressato, mi hanno consentito di svolgere rilievi, di scattare fotografie e di accedere in luoghi di solito non aperti al pubblico.

a Claudio Tiberi

I Cosmati, maestri romani in una dimensione europea

Corrado Bozzoni

L'operosità artistica dei cosiddetti *Magistri Cosmati* – termine col quale una consolidata storiografia, risalente alla fine del XIX secolo, indica collettivamente le diverse famiglie di marmorari attive nei territori papali, e oltre, tra la fine dell'XI e il XIV secolo – rappresenta, in un quadro europeo, l'aspetto più originale e significativo delle fabbriche religiose medievali romane, in particolare nel lungo periodo che va dal pontificato di Innocenzo III a quello di Bonifacio VIII. Questa affermazione richiede però alcune considerazioni preliminari, in primo luogo se, e in quale senso, ai "Cosmati", nel complesso della loro attività, fatte salve cioè alcune opere eccezionali come la fronte porticata della cattedrale di Civita Castellana, corrisponda la qualifica di architetti, anziché quella, prevalente se non esclusiva, di decoratori. Già Gustavo Giovannoni aveva affrontato la questione, pur senza offrire una risposta in termini assoluti, quando aveva definito «l'opera dei Cosmati essenzialmente opera di marmorari ... (con) scarsi rapporti con gli schemi architettonici degli edifici chiesastici» e con applicazioni essenzialmente in campo ornamentale, ma anche nell'arredo liturgico, cioè in quella che è correntemente definita microarchitettura. Più decisamente Guglielmo Matthiae ha scritto che «essi restarono sostanzialmente lapicidi, cioè non affrontarono mai un vero problema costruttivo»: ciò non solo in riferimento all'assenza, negli edifici in cui agirono, di soluzioni strutturali diverse da quelle tradizionali e più semplici, ma soprattutto perché manca nelle opere di questi maestri una vera esperienza dello spazio, concentrandosi il loro interesse sulle superfici piane orizzontali e verticali. Tuttavia è stato rilevato come, in lavori riferibili alla categoria della plastica architettonica, i Cosmati dimostrino una solidità di impianto che rivela «animo più d'architetti che di decoratori» (Toesca): è il caso del portale di Santa Maria di Falleri, opera di Lorenzo e Jacopo suo figlio, di struttura romanica con rincassi e colonnine addossate, per il quale la scelta "architettonica" non può essere attribuita esclusivamente alla volontà rigoristica della committenza cistercense, trovando un seguito nelle successive e diverse esperienze del portale maggiore di Civita Castellana e in quello dell'ospedale di San Tommaso *in formis*. Ed è stato anche osservato come nel campo della scultura figurativa "a tutto tondo", seppure entro termini precisi per la rinuncia alla rappresentazione umana (almeno nel XII secolo), i Cosmati

abbiano dato prova di sé oltre i limiti di una decorazione puramente astratta, come pure in quello dei mosaici, realizzati in proprio o in collaborazione con artisti specializzati.

Ulteriori osservazioni sono state avanzate circa l'esecuzione dei portici antistanti le facciate delle chiese, nei quali i maestri romani risultano impegnati con compiti che certamente andarono oltre la decorazione di archivolti e trabeazioni, e soprattutto in quella dei chiostri: così è stata sottolineata, per il chiostro di San Giovanni in Laterano, la scelta di coprire i bracci del quadrato con volte, forse senza sufficientemente rimarcare la conseguente abnorme altezza della parete esterna soprastante le pentafore, che ha indotto il progettista a rimeditare liberamente, da architetto, sulle proporzioni classiche dell'ordine architettonico, dilatando la zona del fregio, ma allo stesso tempo frazionandolo e adottando, al posto di semicolonne o paraste, semplici risalti scorniciati, privi di un vero e proprio capitello, con una soluzione originale e coerente. In senso più ampio e in rapporto all'organizzazione degli interni chiesastici, la "qualità architettonica" delle opere cosmatesche è rivendicata da Ragghianti, che sottolinea la correlazione della *schola cantorum* (nella quale sono assemblati organicamente i diversi elementi dell'arredo liturgico: pavimenti, recinzioni, amboni e candelabro pasquale), col presbiterio dove sono il ciborio, l'altare, l'abside cinta dal sedile marmoreo e la cattedra episcopale: «edificio nell'edificio» scrive Ragghianti , dove «l'incrostazione marmorea ed a musaici, di motivi geometrici entro a forme geometriche, non altera, anzi contribuisce a formare l'unità globale», "invenzione" che perfettamente si integra ai temi della rinascita romana in chiave costantiniana della fine XI e del XII secolo, con i suoi valori e significati simbolici, religiosi e politici.

Nel quadro della grande ripresa dell'attività architettonica religiosa sotto Pasquale II e i suoi successori, l'opera dei marmorari rappresenta un aspetto complementare coerente con il programma ideologico sotteso da questa operazione, ribadito dalla concordanza cronologica dei due fenomeni. Nelle realizzazioni dei "Cosmati" e nel repertorio impiegato da questi maestri è presente un'attenzione ai modi di una tradizione operativa che affonda le sue radici nel mondo classico, frutto di un atteggiamento rievocativo "ricercato" (e in questo senso in qualche modo accademico), di una partecipazione diretta, di una sorta di eredità naturale per forme e motivi tramandati durante sette od otto secoli, che si inserisce in modo specifico nel processo di *renovatio* della cultura artistica antica e tardo antica; ma, a compensazione della quasi totale esclusione della figura umana, il loro patrimonio formale si arricchisce anche con elementi nuovi e diversi, che nella sintesi definiscono l'originalità dell'esperienza cosmatesca. Si pone quindi il problema di individuare, accanto alla tradizione locale, le altre fonti, o meglio le varie componenti attive nella formazione del linguaggio artistico dei marmorari. Ampio tra gli studiosi, pur con qualche eccezione, è il

consenso sull'origine doppiamente orientale, bizantina e islamica, mediata attraverso l'apporto di maestranze meridionali, di alcuni motivi ornamentali geometrizzanti, realizzati con la tecnica dell'*opus sectile* e del mosaico: sono il cosiddetto *quincunx* (cinque cerchi, uno centrale e gli altri disposti nei quattro angoli di un quadrato), e poi le sequenze di cerchi, quadrati e rettangoli, raccordati da fasce policrome e da lastre di marmo bianco, sinuose o talvolta mistilinee, che divengono caratterizzanti del linguaggio cosmatesco, con varianti specifiche proprie alle diverse famiglie. Nei litostrati pavimentali, a queste figure che si accentrano lungo l'asse mediano delle chiese e consentono di qualificare e ritmare il percorso nel suo svolgimento dall'ingresso al presbiterio, si accompagnano lateralmente altri pannelli con forme geometriche più semplici.

Un precedente "diretto" degli esempi romani sembra essere il pavimento dell'abbaziale di Montecassino, oggi scomparso ma noto attraverso un'incisione settecentesca e per alcuni resti recentemente rinvenuti, per il quale l'abate Desiderio fece ricorso ad artefici provenienti direttamente da Costantinopoli. Così come la ricostruzione desideriana di Montecassino è generalmente posta all'origine della successiva fioritura architettonica a Roma, in particolare per l'introduzione del cosiddetto "transetto alto" (pari o superiore all'altezza della navata centrale), fino allora estraneo alla capitale, la datazione del pavimento cassinese (1071), precedente qualsiasi opera documentata dei marmorari romani, ha suggerito l'ipotesi di riconoscervi il modello di quelli cosmateschi, sebbene le sue analogie con le figurazioni più frequenti nei litostrati romani non siano stringenti. Tuttavia, pur con l'incertezza derivata dalla nostra ridotta conoscenza dell'originaria pavimentazione del San Pietro (dove erano certamente presenti *rotae* e figurazioni a mosaico per segnare le principali stazioni del percorso liturgico e processionale) non si può escludere che le figure cosmatesche discendano direttamente da quel prestigioso modello, così come il "transetto alto", che isola figurativamente l'abside con la cattedra destinata al Vicario di Cristo, spazio diverso, irraggiungibile e solo contemplato, potrebbe essere il frutto di una rielaborazione autonoma condotta sui transetti di San Pietro, di San Paolo e delle chiese carolingie romane, da architetti e committenti legati alla curia papale.

Fuori di Roma ed oltre i confini del Lazio storico, le opere cosmatesche si integrano con apporti ancora diversi per interventi di maestri locali o di altra provenienza, con risultati originali di sapore "eclettico". È il caso, nella Tuscia, del San Pietro di Tuscania, dove il portale maggiore della facciata, con colonnette e rincassi, databile agli inizi del XIII secolo, sembra essere dovuto a maestranze romane, responsabili anche delle tarsie marmoree nelle decorazioni del rosone e negli archivolti della loggetta, come pure dei capitelli di quest'ultima (Noehles), mentre l'impaginato della parte superiore e la sua scultura con le figure del Tetramorfo è riferibile all'intervento di maestri umbri. La presenza

dei marmorari romani, ricorrente un po' ovunque, a nord e a sud della capitale (in Umbria, Abruzzi, Molise e anche in Campania, dove i loro modi si fondono e si confondono con quelli delle maestranze meridionali), è testimoniata per via epigrafica dalla presenza di lapidi e iscrizioni che riportano nomi di rappresentanti delle più note "officine" della capitale (Pietro e Nicola di Ranuccio in Santa Maria di Castello a Tarquinia, Cosma di Jacopo con i suoi figli ad Anagni, Pietro Vassalletto a Segni, un *Deodatus de Urbe*, forse Deodato di Cosma di Pietro Mellini a Teramo nel 1332) o quelli di maestri singoli (Pietro de Maria che esegue *romano opere et mastria* il chiostro marmoreo di Sassovivo, un Andrea, che collabora con Giovanni, nipote di Nicola di Ranuccio, ad Alba Fucens). Oppure è ipotizzabile per l'esistenza *in situ* di realizzazioni riferibili alla cultura artistica cosmatesca, seppure non specificamente documentate; talvolta, al contrario, testimonianze letterarie o d'altro genere riportano nomi di maestri, come quello di uno Jacopo Cosmate attivo nel cantiere della cattedrale di Orvieto intorno al 1293, senza che sia possibile riconoscere con sicurezza natura ed entità del suo operare.

Una così ampia diffusione in tutta l'Italia media dei modi cosmateschi è certamente dovuta al prestigio raggiunto dai marmorari, alla qualità delle loro opere, all'impiego di materiali "preziosi" (marmi antichi, paste vitree) e di tecniche raffinate, ma anche alla capacità di corrispondere al rinnovamento del gusto delle gerarchie ecclesiastiche committenti, orientato verso un accentuato decorativismo e colorismo, in sintonia con il progressivo affermarsi di correnti artistiche goticiste; ciò spiega anche il prolungarsi nel tempo del successo di questi maestri, che supera la crisi della committenza papale seguita al trasferimento della sede pontificia ad Avignone, investendo buona parte del XIV secolo e oltre (a Roma, ancora al tempo di Nicolò V, la pavimentazione del San Giovanni in Laterano viene rifatta aderendo a modelli cosmateschi). Inoltre, nel XIII secolo, la presenza dei *magistri doctissimi* nei cantieri di chiese e cattedrali, e talora in cantieri precedentemente avviati da altre maestranze, rappresenta anche un "segno" forte di riconoscimento della supremazia romana e quindi papale sul territorio. Le vicende costruttive della cattedrale di Spoleto sono, a questo proposito, esemplari: in coincidenza con la presa di possesso del Ducato da parte di Innocenzo III (1198) e in vista della nuova consacrazione dell'edificio, che sarà benedetta da Onorio III (1217), un'officina romana subentra al cantiere "ghibellino" che aveva iniziato i lavori dall'abside, dove rimangono tracce di un pavimento presbiteriale in "stile adriatico" (Guidobaldi). Ai marmorari della capitale sono affidate le opere destinate a "rappresentare" la nuova cattedrale: all'esterno i tre rosoni di facciata sottostanti il mosaico della *Deesis* (Cristo tra Maria e san Giovanni Evangelista, invece del Battista), forse "citazione", adattata alle richieste della chiesa locale, della *Deesis* vaticana (Cristo tra Maria e san Pietro) posta sulla sommità delle Basilica petriana; all'interno l'arredo liturgico,

oggi perduto, ma del quale rimangono resti di altari, paliotti e colonnine, eseguiti con grande finezza esecutiva e con marmi antichi provenienti dalla capitale. Il pavimento, nella parte dall'ingresso fino a circa la metà della navata, evidentemente non ancora eseguita al momento del cambio di direzione nel cantiere, è del pari progettato secondo un nuovo disegno romano e "cosmatesco" in *opus sectile*, ma forse affidandone l'esecuzione alle vecchie maestranze, come attesterebbe il largo impiego di materiali locali e tagliati con tecniche meno raffinate. Sebbene quindi a Spoleto non si possano loro attribuire la realizzazione e l'impianto architettonico nella sua totalità, rimasto, sostanzialmente inalterato, quello iniziato trenta o quarant'anni prima, è evidente che ai maestri convenuti da Roma spetta il compito di definire in modo determinante l'immagine e il nuovo significato religioso e politico della maggiore chiesa cittadina.

Col procedere del XIII secolo, come già si è accennato, a Roma e nella produzione dei Cosmati, si fanno più evidenti i segni dell'adesione al lessico goticista, manifesto in particolare nei monumenti sepolcrali e nel disegno dei cibori, per i quali al posto del tradizionale modello architravato con copertura a due falde o a padiglione viene adottato un tipo con archi acuti lobati, sormontati da frontoncini (*gables*) più o meno ripidi e gattonati, di gusto *rayonnant*. Questa fioritura, annunciata dalla forte presenza angioina nella città e suggellata nel 1263 e per circa un ventennio dalle ripetute, seppure contestate, nomine a Senatore di Carlo I, trova un'ulteriore coincidenza temporale nell'ascesa sul trono di San Pietro, tra il 1261 e il 1277, di sei papi francesi o francofili, anche se in genere restii a soggiornare a Roma e non interessati a promuovere in essa significative imprese architettoniche. Sotto l'aspetto dell'attività artistica, il nuovo clima culturale è segnato, intorno al 1270, dall'arrivo nella città, al seguito di Carlo d'Angiò, di Arnolfo di Cambio, presente tra Roma e Firenze fino alla fine del secolo, e nel 1272 di Cimabue; poi, nell'ultimo quarto del secolo, dall'affermarsi della grande scuola pittorica romana. Ma già assai prima della metà del secolo e di questi avvenimenti, per esempio nel braccio settentrionale del chiostro di San Paolo fuori le Mura, è forse possibile leggere, nell'accentuato colorismo smaterializzante e nell'embrionale linearismo, un rivolgersi dei marmorari romani verso valori in qualche modo paralleli, se non derivati dalle contemporanee ricerche d'Oltralpe. Il primo edificio con precisi riflessi *rayonnant*, a Roma, è comunque la cappella del *Sancta Sanctorum*, rinnovata *a fundamentis*, secondo un'iscrizione, per iniziativa di un papa romano, Nicola III (1277-80), e opera di un maestro marmorario, identificato con Cosma di Pietro Mellini. In verità, la più recente storiografia (Romanini; Righetti Tosti Croce) è propensa a distinguere, in questa fabbrica, l'attività di due maestranze distinte, quella cosmatesca, responsabile del registro inferiore col pavimento (e della scarsella, se questa non è un residuo dell'impianto precedente), e un'altra, cistercense, cui si dovrebbe tutta la parte superiore, con la loggetta gotica e la volta a crociera costolonata.

Ma le osservazioni a sostegno di questa ipotesi non sono, a mio giudizio, determinanti, perché riguardano modalità costruttive elementari e forme ormai d'uso comune che non giustificano due diversi cantieri; né i tempi brevi della realizzazione fanno pensare a una variante in corso d'opera. D'altra parte il più immediato precedente per la struttura architettonica del *Sancta Sanctorum* non è cistercense e viene generalmente riconosciuto nei *trifori* del transetto nella Basilica superiore di San Francesco in Assisi, un ambiente realizzato trent'anni prima, rappresentativo della "svolta" culturale, internazionale e universitaria, operata dall'ordine francescano dopo l'allontanamento di Frate Elia (Hertlein; Bonelli), che la curia romana aveva sicuramente interesse a fare propria, quando, negli anni settanta-ottanta, sono impegnati in Assisi gli stessi artisti attivi nella decorazione pittorica del *Sancta Sanctorum*. Nulla si oppone perciò a che un maestro cosmatesco, bene accreditato presso la corte pontificia, abbia voluto o possa essere stato incaricato di replicare le forme del transetto assisiate nella cappella personale del papa; un maestro che conosce Assisi, non però attivo in quel cantiere architettonico, ancora aperto, dove i motivi cosmateschi sono quasi assenti, pressoché limitati al rosone maggiore, inquadrato dalle figure del Tetramorfo, secondo un modello diffuso localmente, opera certamente di un maestro umbro.

L'ipotesi che a un marmorario romano sia stata affidata, oltre all'esecuzione dei rivestimenti e del pavimento, l'intera organizzazione e la direzione del piccolo ma prestigioso cantiere lateranense trova sostegno nella riconosciuta, ampia, esperienza professionale di queste maestranze: è stato messo in evidenza (Claussen) come le principali famiglie godessero di una specie di monopolio sul reimpiego e la rilavorazione dei marmi antichi, svolgendo compiti al di là di quelli di esecutori specializzati, propri a una bottega artistica-artigiana, e rapportabili invece a una vera e propria attività "imprenditoriale", con riflessi in campo edilizio presumibilmente più vasti. Giova anche ricordare l'elevata posizione sociale raggiunta dai Cosmati e i rapporti diretti con la curia pontificia, dove uno di loro, Luca di Cosma, è menzionato, nel 1255, tra i membri della *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*, carica probabilmente ereditaria, già ricoperta dal nonno Jacopo; inoltre i nomi di questi maestri appaiono come testi o firmatari in atti pubblici, a testimoniarne un'estesa rete di contatti e interessi con le varie attività cittadine. Accanto a queste testimonianze, le epigrafi collocate, spesso in grande evidenza, sulle loro realizzazioni confermano i riconoscimenti conseguiti da questi maestri. Se nel *Sancta Sanctorum* l'iscrizione, decentrata su un lato della breve galleria d'accesso al vano principale, recita semplicemente *+Magister·Cosmatus·hoc·opus·fecit·*, quasi che l'eccezionalità del *locus*, del quale *non est in toto sanctior orbe*, fosse di per sé sufficiente a certificare i meriti e il prestigio del costruttore, altrove i nomi degli artefici sono accompagnati da aggettivazioni magniloquenti (*opifex magnus fecit vir nomine Paulus* a Ferentino),

tra le quali ricorrenti i termini *doctus-doctor*: *doc(tus) hac Vassallectus in arte*, si legge nel chiostro di San Giovanni in Laterano, *doctor* è definito *Solsternus*, autore del mosaico figurativo di Spoleto, dove questo maestro è protagonista della nuova facciata insieme al già ricordato cantiere cosmatesco. Il termine ricorre anche nella forma superlativa, *doctissimus arte Joh(annes)* a Massa d'Albe, e in termini assoluti, senza specificazione "limitativa" del campo di attività e con orgogliosa rivendicazione del luogo d'origine, come nella celeberrima iscrizione di Civita Castellana, *magistri doctissimi romani*, a rivendicare la qualità "intellettuale" di opere, che traggono fondamento e valore dallo "studio" degli esempi antichi, reinterpretati e rinnovati in chiave cristiana. Queste proclamazioni di fierezza civica e professionale precorrono di circa un secolo l'esplicita ambizione di attribuire al proprio operare una qualifica superiore a quella di semplice arte fabbrile, che intorno alla metà del Duecento manifestano i maestri gotici di Francia, dove un architetto parigino, nel vivace clima culturale scolastico della città, si definisce, sulla sua lastra tombale, *doctor lathomorum*, quasi attribuendo al proprio magistero una sorta di titolo universitario. Se questa così anticipata rivendicazione di prestigio da parte dei Cosmati, da un lato ribadisce, anche per tale aspetto, la "particolarità" dell'ambiente romano rispetto all'Oltralpe, dall'altro conferma la "modernità" della loro organizzazione e probabilmente spiega come, ben oltre una mera ripetizione di moduli tradizionali, questi maestri sapranno presto integrare il proprio linguaggio con forme e stilemi di provenienza europea, aderendo alle richieste della committenza, ma con apporti e sensibilità originali, già nel monumento funebre di Clemente IV databile alla fine degli anni sessanta, attribuito a quel Pietro d'Oderisio, poi, come è noto, "attivo" a Westminster per Enrico d'Inghilterra.

I temi di carattere generale, fin qui elencati, sono presenti, con risposte sempre puntuali, spesso nuove e indicatrici di possibili sviluppi, nel lavoro di Luca Creti che si pubblica in questa collana, come pure sono trattati in forma più ampia in un altro suo libro del 2002 e in vari contributi che fanno ormai dello studioso un riconosciuto specialista della materia. Ma l'argomento specifico del presente volume è la lettura analitica delle opere di Lorenzo di Tebaldo, di suo figlio Jacopo, del nipote Cosma e dei pronipoti Luca a Jacopo II, membri di una "bottega" che domina la scena romana per oltre un secolo, fino alla metà, o almeno fino ai primi decenni, del Duecento: ricerca e analisi condotta anche con lo strumento di attenti e particolareggiati rilievi grafici. E proprio questo strumento si è dimostrato essenziale per l'interpretazione di quella che l'A. definisce un'architettura bidimensionale, anticipatrice di esperienze del primo Quattrocento fiorentino fino alla cosiddetta "parete di carta" brunelleschiana, e che ricerca «la perfezione sul piano», attraverso la costante applicazione di rapporti matematici e di schemi geometrici esatti, atti a garantire il rapporto sintattico dei diversi elementi linguistici, l'armonia delle parti con il tutto, in

sintonia sia con il più complesso pensiero religioso ed estetico medievale, sia con la prassi progettuale dei costruttori gotici. È un'osservazione importante, la rilevazione di una costante, rigorosa, applicazione proporzionale nell'opera dei marmorari romani, da un lato perché fornisce un'inedita, o almeno finora poco praticata, chiave di lettura della poetica cosmatesca, dall'altro perché conferma la piena partecipazione di questi maestri alle istanze e alle metodologie compositive del medioevo maturo europeo, sottraendo la loro esperienza dall'eccessivo isolamento in cui è stata confinata. E perciò merita, questo volume, la massima attenzione da parte di tutti gli studiosi.

IN MARMORIS ARTE PERITI:
LA BOTTEGA COSMATESCA DI LORENZO TRA IL XII E IL XIII SECOLO

I – I MARMORARI ROMANI

1 – Roma e il Lazio nel XII e XIII secolo

L'improvvisa fioritura delle botteghe marmorarie capitoline coincide con la cosiddetta "Rinascita del XII secolo", fase storica nella quale – a partire dal pontificato di Pasquale II (1099-1118), quando si riscontrano le prime vere e proprie espressioni artistiche cosmatesche – nell'Urbe si avvia un risveglio delle attività umane, che si concretizza anche in una consistente ripresa in campo edilizio[1]. Questa singolare corrispondenza cronologica, se confrontata con le soluzioni formali adottate nelle opere dei *cives romani in marmoris arte periti*, fa ipotizzare l'esistenza di un non casuale rapporto tra il loro *modus operandi* e le coeve istanze di supremazia della Chiesa, poiché i marmorari romani sviluppano temi – e altri ne producono *ex-novo* – finalizzati alla manifestazione esteriore e 'pubblica' della nuova concezione universale e teocratica del Papato[2].

L'analisi degli eventi politici e sociali mette in effetti in luce la peculiarità dello *status* di Roma e dei territori posti sotto la sua diretta influenza nel XII e XIII secolo, e spiega altresì i motivi per i quali, nella zona, si giunge alla formulazione di canoni compositivi autonomi e, apparentemente, assai arretrati, rispetto a quanto negli stessi anni veniva realizzato nel resto del mondo occidentale[3]. Come è noto, l'architettura di area romana in questo periodo è infatti caratterizzata dal costante ricorso a soluzioni planimetriche e spaziali di derivazione paleocristiana[4], nel quale vanno ravvisate precise scelte di tipo ideologico, poiché i riferimenti agli edifici e alle manifestazioni artistiche del Cristianesimo primitivo rappresentano l'esplicitazione in termini costruttivi e figurativi di quei principi che, a partire dal Sinodo del Laterano del 1059 e dal successivo *Dictatus Papae* di Gregorio VII, tendono a sancire il primato del pontefice, in campo spirituale ma anche nella sfera temporale, nei confronti delle massime autorità laiche. Tali fattori determinano la creazione di una sorta

[1] Questo capitolo è una breve sintesi del mio volume sui Cosmati a Roma e nel Lazio, al quale rimando per ulteriori approfondimenti (Cfr. Creti 2002a).

[2] Per notizie più dettagliate sulle vicende storiche romane del XII e XIII secolo si veda Gatto 2004, pp. 308-434, con ricca bibliografia sull'argomento.

[3] Un'analisi approfondita sui caratteri dell'architettura di area romana nel XII e XIII secolo è stata svolta, tra gli altri, da Golzio, Zander 1963, pp. 11-94, Krautheimer 1980, pp. 205-253, Romanini 1991a, Pistilli 1991, Righetti Tosti-Croce 1991, Guidobaldi, Righetti Tosti-Croce, Melucco Vaccaro, D'Achille 2000.

[4] Allo stesso modo, per l'iconografia dei grandi affreschi e mosaici absidali si assiste al ricorso agli archetipi di età tardoantica.

Fig. 1 – Roma, chiesa di San Clemente, la schola cantorum *(foto dell'A.)*

di barriera culturale, ben più resistente di quella fisica rappresentata dalle Mura Aureliane, che impedisce l'ingresso in città delle poetiche architettoniche 'internazionali' e condiziona anche i territori limitrofi[5]; è da notare, tuttavia, come l'influenza di Roma risulti sempre meno marcata al crescere della distanza fisica dai suoi confini, secondo un processo di rielaborazione delle forme che potremmo definire 'radiocentrico'[6]. I modelli del IV e V secolo non vengono comunque imitati acriticamente e in modo pedissequo, ma sono adeguati e aggiornati in alcuni dettagli, così da renderli più consoni a esprimere il gusto contemporaneo. Nei monasteri, ad esempio, si assiste alla costruzione di chiostri, mentre altri corpi di fabbrica, come i portici e i quadriportici, anch'essi di derivazione protocristiana, tornano a connotare le facciate d'ingresso delle chiese; sorgono inoltre numerose le torri campanarie, e nel Duecento le fronti occidentali degli edifici religiosi vengono dotate di una terminazione superiore 'a guscio'. La spazialità interna rimane quella costantiniana: in questi invasi, nei quali si registra l'esistenza di una precisa caratterizzazione funzionale delle diverse zone, ottenuta attraverso la presenza di barriere fisiche o di segnali visivi[7], trovano posto nuovi arredi fissi, perfettamente idonei allo svolgimento del

[5] Si riscontrano alcune eccezioni di modesta entità, quali il loggiato su colonnine che cinge esteriormente l'abside dei Santi Giovanni e Paolo, la partitura ad archetti e lesene posta a decorazione del settore presbiteriale di Santa Maria in Trastevere, la cripta a sala dei Santi Bonifacio e Alessio e le arcate cieche poste intorno alle finestre del claristorio di San Lorenzo in Lucina o, alla fine del Duecento, i frammentari e seminascosti episodi di matrice gotica.

[6] In molti casi la compresenza di aspetti tipicamente romani e di soluzioni desunte dal linguaggio 'internazionale' favorisce fecondi fenomeni di commistione, in particolare nella zona del viterbese; la localizzazione particolare del territorio determina anche nella Sabina una contaminazione di forme, mentre nel Lazio meridionale l'influenza dell'abbazia di Montecassino si fa sentire in maniera alquanto notevole sulle tipologie locali, almeno fino a quando l'insediamento dei Cistercensi nei monasteri di Fossanova e Casamari rivitalizza sul piano architettonico l'intera area.

[7] I settori destinati al clero e quelli per i fedeli vengono rigidamente separati mediante appositi schermi architettonici, oppure attraverso il cambiamento delle fonti di illuminazione e l'inserimento di motivi pavimentali più complessi e di dettagli decorativi speciali. Sull'argomento si veda, in particolare, Malmstrom 1975.

rito e collocati in modo da comporre un insieme nello stesso tempo razionale e armonico (*Fig. 1*). Tali 'microarchitetture' (cibori, amboni, recinti per le *scholae cantorum*), che si inseriscono alla perfezione nello spazio architettonico paleocristiano assecondandone la tendenza verso la bidimensionalità e l'ortogonalità delle superfici, insieme ad altri elementi 'accessori' (chiostri, portici, portali, monumenti sepolcrali, cattedre vescovili) vengono realizzate nelle locali 'officine del marmo', la cui attività rappresenta senza dubbio l'aspetto più significativo dell'intera produzione artistica e architettonica dell'Urbe, dove la loro personale maniera domina incontrastata per più di duecento anni.

2 – *Le botteghe marmorarie romane*

Per ragioni storiche e stilistiche si ritiene che le prime espressioni della poetica cosmatesca appartengano agli anni del pontificato di Pasquale II (1099-1118), quando *magister Paulus* firma i plutei del duomo di Ferentino[8]. Paolo è il capostipite di una famiglia di marmorari che opera nell'arco di tre generazioni e per circa cento anni[9]: tre dei suoi quattro figli (Giovanni, Angelo e Sasso) erigono il ciborio di Santa Croce in Gerusalemme e, insieme all'altro fratello Pietro, quelli di San Lorenzo fuori le mura (1148), dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco, mentre il figlio di Angelo, Nicola, realizza il portico di San Giovanni in Laterano, il campanile della cattedrale di Gaeta, il candelabro per il cero pasquale di San Paolo fuori le mura – firmato insieme a Pietro Vassalletto – e svolge altri lavori, non identificati con certezza, in San Bartolomeo all'Isola Tiberina.

Se la famiglia di *magister Paulus* è attiva soprattutto nell'Urbe, la bottega di *Rainerius* (o Ranuccio) opera quasi esclusivamente nel Lazio settentrionale. Il nome di *Rainerius* appare nel litostrato dell'abbazia di Farfa e, insieme a quello dei figli Nicola e Pietro, in un frammento di finestra del monastero di San Silvestro in Capite a Roma. Pietro e Nicola eseguono rispettivamente il portale maggiore e la bifora della facciata di Santa Maria di Castello a Tarquinia, mentre Nicola, insieme ai figli Giovanni e Guittone, è l'autore del ciborio dell'abbazia di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano, e, con uno di loro, dell'altare maggiore del duomo di Sutri. Giovanni e Guittone erigono il ciborio

[8] A *magister Paulus* sono attribuiti anche i pavimenti e gli arredi fissi di San Clemente e dei Santi Quattro Coronati, la cattedra episcopale di San Lorenzo in Lucina e alcune suppellettili presbiteriali e il litostrato della basilica di San Pietro in Vaticano.

[9] Alla famiglia di Paolo vengono riferiti alcuni pavimenti (Santa Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, Sant'Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, Santa Croce in Gerusalemme, Sant'Agnese in Agone) che sono caratterizzati da una notevole omogeneità nella concezione generale e nei singoli dettagli.

di Santa Maria di Castello a Tarquinia, dove Giovanni, figlio di Guittone, esegue l'ambone per la lettura del Vangelo. A Giovanni si deve inoltre il pulpito di San Pietro ad Alba Fucens, realizzato in collaborazione con un marmoraro di nome Andrea, artefice delle transenne nello stesso edificio e, insieme all'omonimo figlio, del coro di Santa Maria in Monticelli a Roma.

In un'epigrafe incisa sulla tomba del cardinale Guido nella basilica dei Santi Cosma e Damiano è menzionato un *Romanus Vassalletti*, capostipite della nota famiglia di marmorari alla quale appartiene Pietro Vassalletto, autore, insieme a Nicola d'Angelo, del candelabro per il cero pasquale di San Paolo fuori le mura. Il suo nome si ritrova in un'epigrafe nel duomo di Segni e su un ciborio eseguito con il fratello Giovanni nella chiesa di San Pietro a Cori, mentre è probabile che il termine generico 'Vassalletto' presente sulle opere eseguite durante la successiva attività della bottega individui più artisti diversi: i lavori firmati soltanto con il nome della famiglia sono infatti cronologicamente troppo distanti tra loro per poterli assegnare a un unico artefice[10].

L'attività professionale di Drudo *de Trivio* si svolge a partire dalla seconda decade del XIII secolo; il maestro romano, oltre ai plutei della cattedrale di Civita Castellana – eseguiti in collaborazione con Luca di Cosma – realizza un lavabo marmoreo e i cibori del duomo di Ferentino e della collegiata di Civita Lavinia – quest'ultimo insieme al figlio Angelo, il cui nome compare anche nella chiesa di Santa Maria *in Cambiatoribus*.

Negli ultimi decenni del XIII secolo a Roma si afferma il gusto 'gotico', che si esprime soprattutto nella nuova veste assunta dagli arredi presbiteriali e dai monumenti funerari. Pietro Oderisi, che lavora nell'abbazia di Westminster a Londra[11], è l'autore delle tombe di Clemente IV e di Pietro di Vico nella chiesa di San Francesco a Viterbo; alla medesima famiglia di Pietro appartiene Stefano, come recita l'iscrizione posta sul portale di San Nicola dei Prefetti a Roma. Nella Cappella del *Sancta Sanctorum* al Laterano è citato Cosma di Pietro Mellini, artista appartenente a una bottega marmoraria nella quale lavorano i suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, e il nipote Luc'Antonio, figlio di Giovanni[12]. Deodato è l'autore dei cibori di Santa Maria in Cosmedin e della cappella di Santa Maria Maddalena a San Giovanni in Laterano, ed esegue altri lavori

[10] L'intervento (forse il candelabro per il cero pasquale) svolto nella basilica di San Pietro, i plutei di San Saba, i chiostri di San Giovanni in Laterano e di San Paolo fuori le mura, il portico e gli altri arredi presbiteriali in San Lorenzo al Verano, il candelabro per il cero pasquale proveniente con ogni probabilità dalla chiesa dei Santi Apostoli, il leone oggi collocato nel portico della medesima chiesa e le altre realizzazioni a Santa Pudenziana (il portale), nella collegiata di Civita Lavinia, a Santa Croce in Gerusalemme, a San Francesco a Viterbo e nel duomo di Anagni (la cattedra vescovile e il candelabro per il cero pasquale).

[11] Dove realizza il pavimento del coro e le tombe di Edoardo il Confessore e, probabilmente, di Enrico III.

[12] Un quarto figlio di Cosma, Pietro, è stato identificato da alcuni studiosi nel *Petrus Gusmati* citato in un documento del 1297.

nella chiesa di San Pietro a Tivoli e nella cappella Capizucchi a Santa Maria in Campitelli; in collaborazione con il fratello Iacopo realizza inoltre il pavimento di San Giacomo alla Lungara. Giovanni erige i monumenti sepolcrali di Guglielmo Durante a Santa Maria sopra Minerva, di Gonsalvo Rodriguez a Santa Maria Maggiore e di Stefano de' Surdi a Santa Balbina, e, forse, le tombe di Matteo d'Acquasparta a Santa Maria in Aracoeli e del cardinale Duraguerra a San Giovanni in Laterano; in quest'ultima chiesa, insieme al figlio Luc'Antonio, si occupa anche della fattura dell'altare maggiore. Sulla formazione di Giovanni di Cosma influisce sicuramente il contatto con Arnolfo di Cambio, il quale, durante il suo soggiorno romano, esegue le tombe del cardinale Riccardo Annibaldi a San Giovanni in Laterano e del cardinale De Braye a Orvieto, il monumento funebre di papa Bonifacio VIII in San Pietro e i due cibori di Santa Cecilia e di San Paolo fuori le mura, quest'ultimo *cum suo socio Petro*, da alcuni studiosi identificato con Pietro Cavallini. Oltre ad Arnolfo ci sono altre figure di marmorari isolati: tra questi vanno segnalati *magister Petrus de Maria*, autore del chiostro dell'abbazia di Sassovivo presso Foligno e, forse, del chiostro dei Santi Quattro Coronati, e *Paschalis*, frate domenicano che realizza il candelabro per il cero pasquale di Santa Maria in Cosmedin e la sfinge del cenobio viterbese di Santa Maria in Gradi.

3 – La poetica cosmatesca

L'attestato di paternità scolpito nel chiostro dell'abbazia di Sassovivo da *magister Petrus de Maria* (*fig. 2*), il quale definisce il suo lavoro il frutto di *romano opere et mastria*, dimostra come i marmorari capitolini abbiano la chiara consapevolezza di appartenere a un'autonoma e ben precisa scuola artistica, che si ispira a univoci modelli di riferimento e utilizza le medesime tipologie e soluzioni ornamentali[13]. In effetti l'esame della loro produzione architettonica e decorativa mette in luce l'omogeneità delle formule progettuali, che restano altresì immutate nell'arco di un secolo e mezzo, fino a quando, nella seconda metà del Duecento, i caratteri stilistici e costruttivi subiscono delle modifiche e vengono adattati ai canoni compositivi del lessico gotico d'importazione.

La presenza di una scuola romana di marmorari favorisce la rinascita di quell'abilità scultorea che si era persa durante i secoli dell'alto Medioevo e la

[13] Gli studi sulla maniera compositiva dei marmorari romani hanno individuato in tre componenti – la matrice bizantina, gli influssi musulmani e la tradizione locale – la probabile origine delle forme geometriche e dei singoli dettagli decorativi del gusto cosmatesco e, a seconda dei punti di vista, hanno indicato nella prevalenza di uno di essi, o nella loro fusione, il fattore determinante per la nascita e lo sviluppo di questo eccezionale fenomeno artistico. Sull'argomento vedi Creti 2002a, pp. 47-48, dove sono riassunte le posizioni critiche dei diversi autori.

Fig. 2 – Foligno, abbazia di Sassovivo, l'iscrizione nel chiostro relativa a Magister Petrus de Maria *(foto dell'A.)*

Figg. 3a,b,c – Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina, capitello del portico; Roma, chiesa di San Lorenzo fuori le mura, capitello del portico; Roma, chiesa di San Giovanni in Laterano, capitello del chiostro (foto dell'A.)

conseguente realizzazione *ex-novo* di dettagli architettonici, evitando il consueto e sistematico ricorso a elementi di spoglio e garantendo quindi l'uniformità visiva dei manufatti; nei capitelli, in particolare, si può seguire lo sviluppo dalle prime opere, ancora rozze e disarmoniche, come nel portico di San Lorenzo in Lucina (*fig. 3a*), fino alle splendide esecuzioni della famiglia di Lorenzo nel portico del duomo di Civita Castellana e dei Vassalletto nell'atrio di San Lorenzo *extra muros* (*fig. 3b*) e nel chiostro di San Giovanni in Laterano (*fig. 3c*). Le fonti di riferimento per i singoli particolari, come per l'immagine complessiva, sono individuate nell'architettura dell'età classica; gli archetipi non vengono tuttavia copiati acriticamente, ma sono studiati con amore e diligenza e reinterpretati in forma personale e del tutto adeguata al gusto contemporaneo.

Se sul piano artistico i marmorari romani fanno riferimento a un'unica scuola, dal punto di vista dell'organizzazione professionale sono riuniti in una corporazione, la cui esistenza è già documentata prima dell'anno Mille. Questo sodalizio rappresenta una delle numerose associazioni di categoria attive a

Roma nel tardo Medioevo[14]: oltre a svolgere una funzione di controllo e protezione del lavoro dei propri iscritti, attesta la loro capacità rilasciando una 'patente' di magistero. La trasmissione delle conoscenze si attua all'interno dei singoli laboratori, dove il giovane apprendista – l'*alumnus* – viene istruito dal *magister*, figura che, nel caso delle officine cosmatesche, coincide quasi sempre con quella del genitore. L'analisi della loro produzione artistica mette infatti in luce come si tenda a esercitare una sorta di monopolio, ad esempio nella conservazione degli incarichi più prestigiosi[15], mentre una cura particolare è riservata ai rapporti con i committenti.

Queste osservazioni spiegano i motivi per i quali le collaborazioni tra marmorari appartenenti a famiglie diverse sono assai rare: si tratta di conservare lucrosi privilegi, di difendere la propria *leadership* dalla volontà di affermazione delle altre botteghe. Queste, probabilmente, non sono molto numerose, poiché il diritto di utilizzare gli elementi antichi è riservato soltanto a una ristretta cerchia di addetti ai lavori. La lavorazione del marmo di reimpiego, potendo disporre dell'inesauribile quantità di materiale proveniente dalle rovine di età classica, è d'altronde l'unica 'industria' di un certo rilievo della Roma tardo medievale, la cui economia in effetti si basa, oltre che sull'agricoltura, soprattutto sui proventi garantiti dal costante afflusso di pellegrini nei luoghi santi del Cristianesimo. Favorite da una situazione politica e sociale che ha creato le condizioni ideali per lo sviluppo di una solida classe mercantile e artigiana e, quindi, di un'imprenditoria laica, soprattutto nei Comuni dell'Italia del nord, e, anche se in misura assai minore, nell'Urbe, tali iniziative di tipo 'protoindustriale' consentono altresì di giungere a notevoli progressi anche nell'ambito dell'organizzazione del cantiere. L'analisi delle opere delle botteghe cosmatesche mostra infatti come siano presenti sistemi di 'prefabbricazione' *ante litteram*[16], il cui impiego prevede la costruzione *in loco* della struttura di sostegno (eseguita da maestranze autoctone e con materiali locali), sulla quale viene poi assemblato l'apparato decorativo, che è invece realizzato nell'*atelier* capitolino; i pezzi, semilavorati e distinti da sequenze numeriche progressive o da simboli, vengono trasportati da Roma con carri o per via fluviale, e sono infine rimontati seguendo lo schema previsto in sede di progetto, evidentemente usufruendo dell'ausilio di appositi grafici esplicativi. Gli autori si recano periodicamente sul cantiere per controllare la riuscita del lavoro e per eseguire le opere di

[14] Tomassetti 1906b.

[15] Ciascuna bottega opera per più generazioni nel medesimo cantiere (quella di Lorenzo nel duomo di Civita Castellana o nel monastero di Santa Scolastica a Subiaco, i *Ranucii* a Santa Maria di Castello a Tarquinia).

[16] La prefabbricazione degli elementi si riscontra, ad esempio, nel litostrato dell'abbazia di Westminster, nel portico del duomo di Civita Castellana, nel chiostro dell'abbazia di Santa Scolastica a Subiaco, nella fabbrica del duomo di Orvieto e nel pavimento di Santa Maria di Castello a Tarquinia.

rifinitura, come dimostra l'esempio di Pietro *de Maria*, che stipula un contratto con i monaci benedettini dell'abbazia di Sassovivo nel quale sono previsti i compensi ma anche le penali nel caso in cui egli non si trovi sul posto in alcune fasi della lavorazione[17].

Nonostante pareri discordanti, che tendono ad attribuire ai marmorari romani l'intera responsabilità progettuale e costruttiva di strutture anche di grandi dimensioni, il loro intervento sembra limitarsi ad alcune tipologie accessorie: gli attestati di paternità non sono infatti mai riferiti all'intero organismo, ma soltanto ad alcune parti di esso, e indicano come il loro apporto avvenga *a posteriori* e sia rivolto alla decorazione delle superfici o all'esecuzione di microarchitetture (chiostri, portici, portali, amboni, transenne, cibori, monumenti sepolcrali, ecc.). Nelle iscrizioni sono impiegate formule particolari, nelle quali gli artefici rivendicano con fierezza la paternità dell'opera e la qualifica di *magister*, inserendo altresì il patronimico e l'etnonimo: la provenienza dall'Urbe è infatti considerata un fondamentale attestato di cultura superiore, la garanzia di un'esecuzione secondo i principi artistici dell'*opus romanum*. Questa ostentazione è spesso accompagnata da formule autocelebrative[18], con le quali i marmorari romani vogliono rendere manifesto il loro primato artistico e culturale, del quale sono pienamente consapevoli: sono in effetti in grado di controllare tutti gli aspetti dell'opera, da quelli progettuali a quelli esecutivi, di gestirne le raffinate e arcane implicazioni sul piano simbolico, di interpretare alla perfezione le istanze di rappresentatività dei committenti. Gli esempi classici vengono studiati e assimilati, per poi essere soggetti a processi di reinterpretazione in chiave cristiana e di rielaborazione delle forme coerenti con i principi filosofico-teologici ed estetici contemporanei; se i prototipi costantiniani fungono da modello per l'impostazione planivolumetrica delle chiese, nelle suppellettili presbiteriali i motivi architettonici e decorativi di età imperiale e le connotazioni tipicamente pagane di alcuni elementi scultorei (i leoni, le sfingi) subiscono una catarsi che li rende idonei a rappresentare il profondo misticismo della tarda *età di mezzo*[19].

[17] Nel contratto il marmoraro si impegna a recarsi di persona nel cantiere per sistemare le parti già pronte (cfr. MUÑOZ 1921, pp. 167-170).

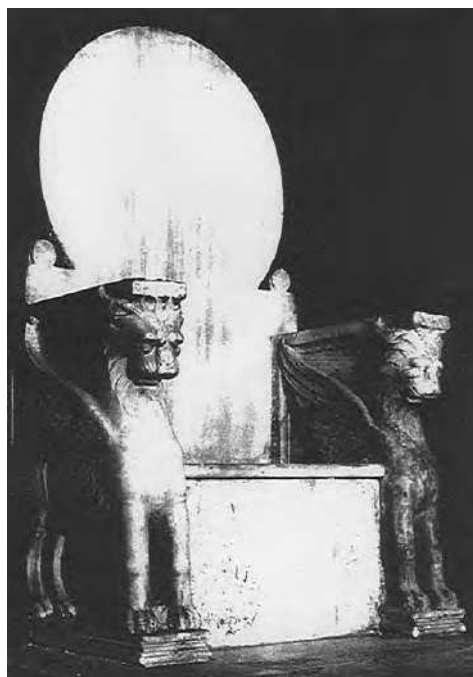
[18] *Opifex magnus* (*magister Paulus* nelle transenne del duomo di Ferentino), *doctus in arte* (Vassalletto nel chiostro di San Giovanni in Laterano) e, nella famiglia di Lorenzo, *magistri doctissimi romani* (Lorenzo e Iacopo nel portale mediano del duomo di Civita Castellana e Luca di Cosma e Drudo *de Trivio* nei plutei della stessa cattedrale), *in marmoris arte periti* (Cosma e i figli Luca e Iacopo nel chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco).

[19] L'osservazione di come la volontà d'arte dei marmorari romani si estrinsechi in forme tipicamente medievali impedisce di considerare la maniera cosmatesca una sorta di Rinascimento *ante litteram*; come suggerisce il Claussen, essa in realtà è solo una *Renovatio*, poiché nelle sue espressioni appare evidente "l'interesse peculiare alla tradizione cristiana" e manca inoltre "il nesso della frattura con l'Antico" (CLAUSSEN 1989, pp. 66-67).

L'autonomia compositiva rispetto all'Antico si esplica anche nella capacità di aggiornare i termini del lessico paleocristiano, inventando nuovi tipi di arredi fissi – le cui forme si adattano alla perfezione alle esigenze liturgiche delle fabbriche religiose di area romana – e creando, come nel caso delle *scholae cantorum*, delle strutture che si configurano come un vero e proprio 'edificio nell'edificio'. Gli amboni per la recita dell'Epistola sono di solito situati sulla destra di chi guarda verso l'altare (*à cornu epistolae*), hanno forme semplificate e sono scarsamente decorati o lasciati grezzi, mentre quelli per la lettura del Vangelo si trovano invece sulla sinistra (*à cornu evangeli*)[20]. Arricchite da sontuosi pannelli musivi e in molti casi connesse con il recinto della *schola cantorum*, queste strutture sono a duplice scala (meno frequentemente a scala singola), con le rampe disposte simmetricamente rispetto al poggiolo poligonale, che è collocato al centro e sporge sulla fronte principale e sul retro. Vicino all'ambone del Vangelo è di solito collocato il candelabro per il cero pasquale, composto da un fusto ornato di sculture o da una colonnina tortile incrostata di mosaici e conclusa superiormente da una tazza contenente il cero[21]. Anche i cibori assumono una forma caratteristica che, come quella degli amboni, resta invariata per più di un secolo, fino a quando l'originario tipo architravato e con il tetto a doppia falda o piramidale sostenuto da uno o più ordini di colonnine viene sostituito dalle strutture 'gotiche'; ai cibori si ispirano i monumenti sepolcrali eretti tra la fine del Duecento e l'inizio del secolo successivo. I diversi tipi di cattedra episcopale – arredo che a Roma, dove la figura del vescovo coincide con quella del papa, è destinato al pontefice – sono invece strettamente connessi, sotto l'aspetto formale e decorativo, con il mutare dei rapporti di potere tra Chiesa e Impero[22]. Nella cattedra di Santa Maria in Cosmedin (*fig. 4a*), eseguita per Callisto II nel 1123 e pertanto riferibile agli sviluppi politici e religiosi prodotti l'anno prima dalla stipula del Concordato di Worms, la ruota di porfido – che rappresenta l'immagine di un vero e proprio nimbo posto dietro il capo del sedente – si configura come un'espressione della *sanctitas* del papa, mentre le protomi leonine che fungono da braccioli sottolineano la sua prerogativa di fregiarsi delle insegne imperiali. Nel successivo seggio vescovile di San Saba – realizzato durante il pontificato di Innocenzo III – il clipeo con la croce palmata vuole evidenziare il ruolo del papa quale *Vicarius Christi*, motivando in questo modo l'origine divina del suo potere,

[20] Un'eccezione, giustificata dalla liturgia particolare, si ha, ad esempio, nella basilica di San Lorenzo *extra muros*, dove la disposizione è invertita.

[21] A volte questo arredo, che ha di solito alla base una scultura – un leone, una sfinge – in funzione apotropaica, raggiunge dimensioni colossali (ad esempio, nella basilica di San Paolo fuori le mura e nella cattedrale di Gaeta).

[22] Gandolfo 1980, pp. 339-366; Gandolfo 1993, pp. 497-505.

Figg. 4a,b – Roma, chiese di Santa Maria in Cosmedin e di Santa Maria in Trastevere, le cattedre episcopali (foto dell'A.)

in quanto successore di San Pietro. L'estrinsecazione simbolico-visiva delle istanze di primato raggiunge il proprio apice nella cattedra di Santa Maria in Trastevere (*fig. 4b*), anch'essa destinata a Innocenzo III, nella quale i leoni alati posti in funzione di braccioli hanno probabilmente il significato di "congiunzione tra naturale e soprannaturale"[23] e indicano il consolidamento del principio di *plenitudo potestatis* del pontefice. Nei più tardi esemplari di San Lorenzo *extra muros* e di Santa Balbina – databili, con ogni probabilità, agli anni di Alessandro IV (1254-61) – si individua invece il mutamento del rapporto tra papa e imperatore: mancano espliciti riferimenti iconografici e si assiste "all'abbandono di una figuratività ornata immediata"[24]; la struttura decorativa è molto più complessa e assume la forma di un baldacchino tridimensionale che individua "un'amplificazione del concetto di regalità" e "trova una logica quantificativa nell'enfatizzazione in senso monarchico attuata sul piano ideo-

[23] GANDOLFO 1980, p. 353.
[24] *Ibidem*, p. 363.

logico da Innocenzo IV, in connessione e in conseguenza della deposizione di Federico II sancita dal Concilio di Lione"[25].

Un ruolo fondamentale nella *facies* delle chiese tardomedievali dell'Urbe è svolto dai litostrati cosmateschi: inseriti alla perfezione nell'edificio, del quale correggono con accorgimenti ottici le asimmetrie, fungono da elemento unificante e sottolineano la presenza delle varie zone liturgiche attraverso la variazione dei loro motivi geometrici. I pavimenti sono strettamente connessi con il portale maggiore, attraverso il quale realizzano la completa fusione tra la chiesa e l'ambiente circostante: la città penetra nell'edificio religioso, che, viceversa, si integra nel tessuto urbano, producendo una felice continuità visiva nell'itinerario simbolico del fedele verso l'altare. Questa funzione di guida è esaltata dalla maggiore valenza cromatica della fascia centrale, che è formata da cerchi concatenati o dalla successione di quinconce e contiene tessere musive più piccole e di colore più intenso rispetto a quelle inserite nei riquadri rettangolari posti lateralmente. La forma generale dei litostrati è correlata alla cerimonia di consacrazione della chiesa: i grandi motivi centrali, in cui va forse individuata una citazione della *rota porfiretica* del pavimento della basilica di San Pietro, vanno probabilmente interpretati come dei luoghi di sosta, delle stazioni obbligate durante lo svolgimento dei riti religiosi. Immaginati nella loro situazione originaria, con la luce delle fiaccole o delle finestre che incide sulla superficie scabra delle tessere policrome creando suggestivi giochi di luce e di ombra, forniscono un'idea dell'importanza compositiva e liturgica degli elementi naturali nel tardo Medioevo e, in particolare, nell'architettura cosmatesca, che di questi fattori fa largamente uso nelle proprie manifestazioni artistiche.

[25] *Ibidem*, p. 364.

II – LA BOTTEGA DI LORENZO

Attraverso l'esame delle opere ancora *in situ* – e, per quelle non più esistenti, delle notizie tratte dalle fonti letterarie e di archivio – è possibile analizzare il processo progettuale dei diversi membri della famiglia di Lorenzo, nonché ricostruire il lungo e fecondo percorso artistico dell'omonima bottega, in cui si individuano, a grandi linee, un primo periodo – relativo agli incarichi svolti dal capostipite insieme al figlio Iacopo – una fase intermedia – corrispondente alla piena maturità professionale di quest'ultimo e nella quale si concentrano molte delle committenze di maggior rilievo – e, infine, il momento del declino finale, quando Cosma e i suoi discendenti Luca e Iacopo non riescono a mantenere inalterato l'antico prestigio dell'officina. Lo studio deve tuttavia necessariamente tenere conto della scarsa quantità di esempi rimasti: numerosi lavori realizzati da questi grandi artisti dell'*età di mezzo* sono infatti scomparsi, di alcuni di essi si conoscono soltanto scarne testimonianze documentarie e di altri non sono presenti che delle piccole sezioni, la cui estrema frammentarietà impedisce qualsiasi tentativo di ricostruzione.

Risulta particolarmente ardua soprattutto l'indagine sulla maniera compositiva dei primordi, poiché l'unica opera eseguita in modo autonomo da Lorenzo di cui abbiamo notizia è l'altare maggiore realizzato nel 1162 nella chiesa di Santo Stefano del Cacco, del quale si conosce la paternità attraverso il ricordo di un'iscrizione[1], osservata e trascritta dal Terribilini[2] e riportata successivamente dal Forcella[3].

L'attività in comune di Lorenzo e di suo figlio Iacopo si svolge con ogni probabilità negli ultimi venti anni del XII secolo: una data certa di riferimento (il 1185) si ricava infatti dalla lettura dell'iscrizione posta su un frammento di architrave – forse in origine appartenente a una iconostasi – conservato nel seminario arcivescovile del duomo di Segni[4]; più o meno allo stesso periodo

[1] IOHANNES ARCHIPRESBITER BONORVM / VIRORVM AVXILIO HOC OPVS / A LAVRENTIO FILIO THEBALDI / FIERI FECERVNT ANNO DNI / MC. LXII. INDICT. X

[2] Cod. Casanatense, T. X, XXI, XI, 10, c. 103.

[3] FORCELLA 1869-1884, p. 489, n. 982. Pur non potendo asserire con certezza che il Lorenzo figlio di Tebaldo menzionato nell'epigrafe sia lo stesso artista capostipite dell'omonima bottega, l'osservazione di come non si conoscano altri maestri marmorari con il medesimo nome e la concordanza temporale tra l'anno di completamento dell'opera, il 1162, e le date degli altri lavori da lui realizzati insieme al figlio Iacopo, e quindi sicuramente successivi, fa tuttavia propendere per tale ipotesi.

[4] + LA(V)RENTIVS • CVM IACO / BO FILIO • SVO HVI^{V}S OPIS MAGIST FVIT ♣, e, sotto, + ANN • M•C•L•XXX•V• A• IIII • DNI LUCII • III P̄P • ET • X • DNI • EPI PETRI • HOC OP[US] [PER] FECTVM EST • IN CVIVS STRVCTVRA • BEN HVIVS ECCLE P•B•R PRO ANIMA SVA •

appartiene l'ambone di Santa Maria in Aracoeli, nel cui attestato di paternità risulta adottata la medesima formula dell'epigrafe citata in precedenza[5]. È evidente come in queste due opere la forma verbale *fecit*, declinata alla terza persona singolare, si riferisca al solo Lorenzo, a cui va perciò attribuita gran parte della responsabilità nella fase ideativa ed esecutiva degli arredi liturgici, mentre Iacopo, menzionato quale *filio suo*, svolge ancora il ruolo di *alumnus*, non avendo probabilmente completato il tirocinio presso la bottega paterna. Anche nella firma visibile sul portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri[6] e in quella, del tutto simile sotto il profilo lessicale, posta sull'architrave frammentario che funge attualmente da traversa nel secondo ingresso al monastero del Sacro Speco di San Benedetto a Subiaco[7], Lorenzo è menzionato quale artefice principale del lavoro: a Iacopo viene infatti ancora riconosciuto un ruolo subalterno, come nell'epigrafe, composta in versi leonini, che si trovava sull'ambone della basilica di San Pietro al Vaticano, osservata e trascritta da Pietro Sabino[8] prima del suo smantellamento, avvenuto nel corso della ricostruzione tardocinquecentesca della fabbrica[9]. Soltanto in due iscrizioni Lorenzo e Iacopo sono menzionati con pari dignità di artisti: nello scomparso ciborio dei Santi Apostoli a Roma[10] e sul portale mediano della cattedrale di Civita Castellana[11]; in entrambe le epigrafi il nome di Iacopo è inoltre accompagnato dalla qualifica di *magister*, particolare che fa ritenere molto probabile l'ipotesi secondo la quale i due incarichi furono eseguiti nella fase finale dell'intensa e proficua collaborazione artistica tra il padre e il figlio.

La successiva attività dell'officina coincide in gran parte con il pontificato di Innocenzo III (1198–1216). È senz'altro questo il periodo di maggior prestigio per la bottega, che riesce a monopolizzare le committenze più ricche a Roma e nei principali centri urbani del *Patrimonium Sancti Petri*; Iacopo ricopre inoltre un'importante carica all'interno della corte pontificia, poiché il suo nome è documentato tra quelli degli esponenti dell'esclusiva *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*[12]. Lo ritroviamo al lavoro nelle colonnine di San Bartolomeo all'Isola, forse la prima opera da lui eseguita senza l'aiuto di Lorenzo, come si deduce sia da considerazioni sulla maniera compositiva e or-

ET / FRIS SVI • A • NARNIEN EPI DEDIT • C • SOL • GREG DIAC • IIII • LIB • PETRVS [...] XXX • SOL • ALBERTINVS • SCRINIARIVS • UNAM MARCAM ARGENTI •

[5] + LAVRENTIVS • CVM / JACOBO FILIO SVO VIVS / OPERIS MAGIT̄E / R / FV / IT

[6] + LAVRENTI / VS • CVM IACO / BO FILIO SVO • / FECIT HOC OPVS / • ♣

[7] + LAVRENTIVS CVM IACOBO FILIO SVO • FECIT HOC OPVS • ℘

[8] Petrus Sabinus, Cod. Lat. 195, ff. 195*r*-196*r*, Biblioteca Marciana di Venezia.

[9] *Hoc opus ex auro vitris Laurentius egit / cum Iacobo nato sculpsit simul atque peregit.*

[10] + *Laurentius cum Jacobo filio suo huius operis magistri*. L'epigrafe è citata per la prima volta nella rassegna anonima di epigrafi medievali pubblicata in De Rossi 1891, p. 85.

[11] ℘ • + LAVRENTIVS • CVM IACOBO FILIO SVO • MAGISTRI DOCTISSIMI ROMANI • H' OPVS FECERVNT • ♣

[12] Fabre 1905, p. 342.

namentale, ancora fortemente influenzata dalla personalità artistica del padre, che dalla presenza del genitivo patronimico *Laurentii* nella formula dell'epigrafe[13]. Purtroppo non sappiamo a quale lavoro si riferisse l'altra firma di Iacopo in cui compare l'indicazione del genitore, l'epigrafe[14] un tempo esistente nella casa di Tiberio Cevoli in *q. marmore pervetusto*, menzionata nella raccolta di iscrizioni medievali redatta da un anonimo cronista tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo[15]. È probabile che a questa prima fase dell'attività autonoma di Iacopo corrisponda l'inizio della costruzione del grandioso portico del duomo di Civita Castellana, poiché sul capitello del pilastro di sinistra dell'arcone trionfale si distinguono dei caratteri, composti da piccole tessere musive, a lui riferibili[16]; Iacopo, nel VII anno di pontificato di Innocenzo III, e cioè nel 1205, esegue inoltre il portale della basilica di San Saba[17] e, più o meno nello stesso periodo, la porta laterale destra del duomo di Civita Castellana[18].

Alla medesima fase cronologica del portale di San Saba, come dimostrano le fonti documentarie[19] e l'identità del testo dell'iscrizione[20], si può assegnare il pavimento del duomo di Ferentino, mentre non si hanno ulteriori conferme della notizia, tratta dal *Theatrum Urbis Romae* di Pompeo Ugonio[21], in cui, riferendosi a una perduta testimonianza epigrafica, si attribuisce a Iacopo la paternità del litostrato della chiesa di S. Ambrogio della Massima a Roma[22]. Negli stessi anni il marmoraro intraprende la costruzione del lato sud del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco[23] e, in questa occasione, esegue probabilmente dei lavori all'interno della chiesa[24].

Nel 1210 Iacopo collabora con il figlio Cosma nell'erezione del portico della cattedrale di Civita Castellana[25]; qualche anno più tardi, i due artisti firmano insieme il portale del monastero trinitario di San Tommaso *in formis* a Roma[26].

13 + IACOBVS / LAVRENTII FECIT / HAS DECEM ET NOVEM / COLVMPNAS CVM CA / PITELLIS SVIS •

14 + *Iacobus filius magistri • Laurentii fecit hoc opus.*

15 De Rossi 1891, p. 86.

16 [FI]LIVS LA[VRE]NTII •

17 + AD HONOREM • DOMINI NOSTRI IHV XPI ANNO VII • PONTIFICATVS DOMINI NOSTRI INNOCENTII III PP + HOC OPVS DNO IOHANNE ABBATE IVBENTE FACTVM EST • P MANVS MAGISTRI IACOBI •

18 MA • IACO + RAINERIVS PETRI RODULFI FIERI FECIT ♣ BVS M • FECIT

19 Archivio Vescovile di Ferentino, *Liber cum serie episcoporum*, pp. 92*v*-93*r*.

20 *Hoc pavimentum fecit Albertus Episcopus per manus magistri Iacobbi Romani.*

21 P. Ugonio, *Theatrum Urbis Romae*, BAV, Cod. *Barb. Lat*. 1994, f. 360.

22 *Jacobus fecit hoc opus.*

23 + MAGISTER IACOBVS ROMAN' FECIT HOC OP

24 *Magister Iacobus Romanus hoc opus fecit*. L'iscrizione, scolpita sul coro, è riportata in Mirzio 1638, p. 305.

25 + MAGISTER IACOBVS • CIVIS ROMANVS • CVM • COSMA FILIO + SVO CARISIMO • FECIT OHC OPVS • ANNO DÑI • M•C•C•X•

Con la scomparsa di *magister Iacobus*, che coincide all'incirca con quella di Innocenzo III, l'attività della bottega di Lorenzo si riduce notevolmente. Oltre che nell'esecuzione del ciborio della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, attribuita a Cosma da alcune fonti documentarie[27], ritroviamo il medesimo artefice al lavoro nel duomo di Anagni, dove tra il 1224 e il 1227 realizza il pavimento[28] e, nel 1231, rimuove l'altare nella cripta di San Magno[29]; probabilmente in questa occasione Cosma riceve l'incarico di eseguire il litostrato della stessa cripta, firmato con i figli Luca e Iacopo II[30], i quali lo coadiuvano anche nel completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco[31].

L'attività isolata di Luca e Iacopo, i discendenti di Cosma, è avvolta nel mistero più fitto, se si eccettuano le due transenne del duomo di Civita Castellana, attribuite dall'evidenza epigrafica a *magister Drudus de Trivio*, artefice estraneo alla famiglia di Lorenzo, e a Luca di Cosma[32]. Dopo l'incarico eseguito a Subiaco il nome di Iacopo scompare, mentre Luca, del quale non si conoscono altri lavori oltre ai plutei civitonici, è menzionato soltanto in due testimonianze documentarie: la prima è contenuta in un atto notarile dell'archivio del monastero dei Santi Ciriaco e Nicola in via Lata, datato 7 novembre 1254, nel quale risulta in qualità di testimone un certo *Lucas Gusmati*[33], mentre la seconda si riferisce al giuramento formulato da *Lucas marmorarius* il 7 dicembre del 1255, trascritto nelle aggiunte all'*Istrumentum addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*[34].

Dall'esame cronologico delle fonti si rileva come la bottega di Lorenzo sia stata sicuramente attiva per circa cento anni, a meno che non si voglia considerare anche il Tebaldo ricordato nell'iscrizione sull'altare di Santo Stefano

26 + MAGISTER IACOBVS CVM FILIO SVO • COSMATO FECIT OHC OPVS •

27 + MAG̅R̅ COSMAS FECIT HOC OP. Tra le varie fonti documentarie, si consultino il Cod. *Vat. Lat*. 8253 f. 182*v* e il Cod. Vallicelliano G 28. L'epigrafe è pubblicata anche in Forcella 1869-1884, X, p. 5, n. 3 e il De Rossi 1891, p. 83.

28 + DN̅S ALBERTVS VENERABILIS AN / AGNIN E̅P̅S̅ FECIT HOC FIERI PA / VIMENTV̅ P I COSTRVENDO MA / GISTER RAINALDVS ANAGNIN / CANONICVS DNI HONORII III PP / SVBDIACON ET CAPPELLAN̅ C / OBOLOS AVREOS EROGAVIT / MAGIST̅ COSMAS HOC OP FECIT

29 + ANNO DNI M CC XXX I XI DIE EXEVNT' APLI PONT DNI GG VIIII PP ANN EI V VEN ALBERTO EPO RESIDENTE I ECC ANAG P' MAN' MAGRI COSME CIVIS ROMANI FVIT AMOTV ALTARE GLORIOSISSIMI MART PRESVLIS MAGNI INFRA QVOD FVIT IVETVM I Q'DAM PILO MARMOREO RVDI PRETIOSV COP' IPI MART Q'RL' MAII SEQNTI TOTI P^O^P PVBLICE OSTENSO. EODE DIE CV YMPNI' ET LAVDAB' I EODE PILO SVB ALTARI I HOC ORATORIO I IPI HONORE CDITO P'FVNDIT' E RECONDITVM CVM HONORE

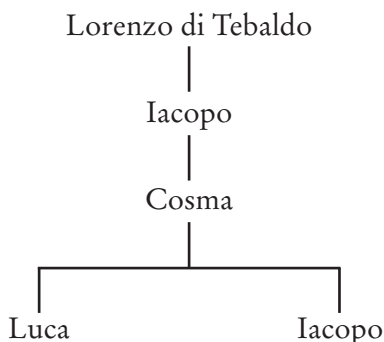
30 MAG̅R̅ COSMAS CIVIS ROMANUS / CV̅ FILII SVI • LVCA • E̅ IACOBO / HOC OPVS • FECIT •

31 + COSMAS • ET FILII • LVC • ET IAC • ALT̅ • ROMANI CIVES • IN MARMORIS ARTE PERITI • HOC OPVS EXPLERV̅T ABBI̅S̅ T̅P̅E LANDI

32 DRVD' ET LVCAS CIVES ROMANI MAG̅R̅I DOCTISSIMI HOC OPVS FECERVNT

33 Giovannoni 1904a, p. 16.

34 Fabre 1905, p. 343.

del Cacco un marmoraro del quale non si sono conservate altre opere, oppure supporre l'esistenza di eventuali figli di Luca e Iacopo impegnati nel medesimo mestiere paterno. Allo stato attuale delle nostre conoscenze bisogna quindi ritenere corretta la teoria di una fioritura professionale dell'officina tra la metà del XII secolo e gli anni Cinquanta del Duecento, in coincidenza con il periodo di massimo splendore del fenomeno cosiddetto cosmatesco, e ipotizzare la seguente genealogia della famiglia, proposta per la prima volta dal Giovannoni[35] e da considerarsi tuttora pienamente attendibile:

[35] GIOVANNONI 1904a, pp. 18-19. L'autore ha in effetti il merito di aver stabilito in modo definitivo la genealogia della famiglia, che per circa un secolo era stata identificata, per questioni di omonimia e per errori nell'interpretazione delle epigrafi, con quella di Pietro Mellini, attiva negli ultimi decenni del Duecento.

III – LE OPERE DELLA BOTTEGA DI LORENZO

1. Il portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri

Contrariamente a quanto si riscontra negli altri lavori della bottega di Lorenzo, dove l'attestato di paternità è sempre scolpito al centro dell'opera e nel punto più importante e visibile di essa, nel portale dell'abbazia cistercense di Santa Maria di Falleri[1] (*fig. 5)* l'epigrafe, di solito unica, è divisa in due parti, che sono collocate sul settore superiore dei montanti e, quindi, in posizione molto defilata. Se si esamina con attenzione il manufatto, sul lato sinistro e in alto, in corrispondenza della penultima lastra lapidea di rivestimento dello stipite, si può infatti leggere la firma relativa agli artefici:

+ LAVRENTI / VS•CVMIACO / BOFILIOSVO • / FECITHOCOPVS / • ♣

L'analisi della formula mette in luce il ruolo assai diverso svolto dai due marmorari nell'esecuzione dell'incarico: la declinazione del verbo alla terza persona singolare (*fecit*) assegna l'azione principale a Lorenzo, mentre a Iacopo viene riconosciuta soltanto una funzione secondaria e subordinata di aiuto, di *alumnus* apprendista. La lettura della frase rende inoltre evidente la probabile giovane età di Iacopo, e questa ipotesi, insieme al confronto con i testi delle epigrafi presenti sulle altre opere realizzate in comune dai due artisti, fa propendere per una datazione del portale alquanto precoce. Dall'esame della struttura compositiva del periodo si rileva, in effetti, l'assoluta identità tra la formula lessicale utilizzata a Falleri e quella incisa sull'architrave frammentario che funge da traversa dell'attuale seconda porta di entrata al Sacro Speco di San Benedetto a Subiaco, nonché la sua notevole somiglianza con la firma riscontra-

[1] Le più antiche notizie sul monastero di Santa Maria di Falleri risalgono alla metà del XII secolo, quando viene menzionato in documenti del 1145, 1153 e 1155, dove non è tuttavia specificata l'istituzione religiosa di appartenenza (Bolla *Iustis religiosorum* [...], BAV, Cod. *Vat. lat.* 6196, f. 111). Per trovare un sicuro termine *post quem* riguardo la comunità di frati che occupa gli edifici conventuali bisogna attendere il 1179, anno in cui papa Alessandro III (1159-1181) conferma possessi e diritti ai cistercensi di Falleri (Bolla *Religiosam vitam eligentibus*, BAV, Cod. *Vat. lat.* 8043, f. 80); ulteriori citazioni di privilegi si hanno anche sotto i successivi pontefici Lucio III (1181-85) e Clemente III (1187-1191). Nel 1183 Pietro, vescovo di Civita Castellana, partecipa alla consacrazione di un altare nell'abbazia falerina (Ughelli 1644, col. 636), mentre il testo di un'epigrafe ci informa come nel 1186 venga dedicato un nuovo altare (Mastrocola 1962, p. 397). Sull'argomento si vedano, tra gli altri, Valle 1915, Illiano 1989 e Creti 2004. Sulla base delle testimonianze documentarie citate in precedenza la maggior parte degli studiosi che si sono occupati del complesso monastico ritiene probabile il completamento della chiesa e, di conseguenza, l'esecuzione del portale cosmatesco, in un periodo compreso tra la metà e la fine dell'ottavo decennio del XII secolo.

Fig. 5 - Fabrica di Roma, abbazia di Santa Maria di Falleri, il portale della chiesa (foto dell'A.)

bile sull'unico lavoro attribuito agli stessi artefici di cui si conosca con certezza l'anno di costruzione, l'altro frammento di architrave conservato nel seminario arcivescovile di Segni, realizzato nel 1185. La probabile fase di completamento dell'*opus* eretto nell'abbazia falerina non dovette pertanto discostarsi di molto da questa data, e fu di sicuro precedente a quella del portale maggiore del duomo di Civita Castellana, dove i due marmorari sono posti sul medesimo piano artistico e vengono entrambi citati con la qualifica di *magistri*, accompagnata dall'attributo *doctissimi*. A Santa Maria di Falleri Lorenzo e Iacopo evitano invece di inserire quelle caratteristiche espressioni autocelebrative che di solito venivano poste a testimonianza della paternità delle loro opere; sono inoltre assenti la qualifica di *magister* e l'etnonimo *romani* riferito al genitore[2]. Questa scelta di assoluta sobrietà nei titoli e negli attributi può essere stata causata dalla necessità di adattarsi alle disposizioni impartite dalla committenza: anche

[2] Poiché l'assenza dell'etnonimo si riscontra in tutti gli incarichi svolti da Lorenzo, ad eccezione del portale mediano della cattedrale di Civita Castellana, da considerare con ogni probabilità il suo ultimo lavoro conosciuto, si avanza l'ipotesi secondo la quale il maestro marmoraro non fosse nativo di Roma, ma che abbia ricevuto la cittadinanza capitolina soltanto in tarda età e, forse, quale riconoscimento dei suoi meriti artistici.

nell'iscrizione che ricorda il donatore dell'opera, incisa sullo stipite destro e posta leggermente più in basso rispetto a quella relativa agli artefici

+ HOC OPVS / QINTAVALL / FIERI FECIT • / ♣

mancano infatti nuovamente sia la specificazione del suo rango sociale che il patronimico e l'attestato di cittadinanza, nonché quelle canoniche e formali espressioni di umiltà e sottomissione, quali *indignus* e *humilis*, che venivano di frequente inserite nelle formule commemorative del tardo Medioevo[3]. Oltre alla totale assenza di ornamento pittorico o musivo e di qualsiasi genere di scultura antropomorfa o zoomorfa, omissioni tipiche del frugale e severo linguaggio architettonico e artistico cistercense, anche le posizioni fuori centro e il carattere di grande modestia e semplicità delle due firme rispecchiano quindi le idee espresse da San Bernardo da Chiaravalle per la decorazione degli edifici monastici del proprio Ordine: il complesso conventuale falerino non si discosta pertanto dallo spirito di moderazione e di rigore che permea le altre fondazioni della comunità di Citeaux, nemmeno in un dettaglio architettonico, come il portale, eseguito da maestranze esterne alla congregazione religiosa e provenienti direttamente dall'Urbe. In questo caso i pur celebri marmorari romani sono costretti ad adeguare all'austerità e alla natura del luogo il proprio linguaggio compositivo, conformandosi anche nella scelta della formula epigrafica alle particolari esigenze dei committenti[4].

[3] In Valle 1915, p. 203 si ritiene che il suddetto Q(u)intavall(e) sia il medesimo *Petrus Quintavalle de Conversano* che insieme a *Magister Aldebrandinus* fu inviato a Roma nel 1199 dagli abitanti di Civita Castellana per implorare Innocenzo III affinché revocasse l'interdetto da lui decretato sulla città. Tale ipotesi ha ricevuto una conferma grazie ai contributi archivistici proposti da Cimarra 1997, n. 17, attraverso i quali è stato possibile individuare la costante presenza di una famiglia di nome 'Quintavalle' nel territorio civitonico nel corso del XIII e XIV secolo.

[4] Entrambe le firme sono prive di periodi elaborati e sono strutturate in modo semplice: forniscono le poche notizie necessarie in modo secco e conciso, utilizzando a tal fine anche i segni di punteggiatura. Le due frasi si concludono con un'*hedera distinguens* posta in corrispondenza dell'ultima riga, utilizzata in altre opere di Lorenzo e Iacopo e che non compare invece nei lavori eseguiti dagli altri artisti della famiglia; sono inoltre precedute da un *signum crucis*, simbolo sacro tradizionale di apertura che nell'iscrizione relativa agli artefici assume caratteristiche di unicità per la presenza di quattro cunei disposti secondo le diagonali e inseriti in modo tale da realizzare il motivo di una seconda croce raggiata, inclinata di 45 gradi rispetto alla prima. La firma sullo stipite sinistro è scolpita su quattro righe sovrapposte, una in più dell'epigrafe relativa al donatore, e presenta tre segni di punteggiatura triangolari che staccano le parole nei momenti topici della frase; nella formula di destra è invece visibile un solo simbolo di interpunzione, collocato in modo canonico al termine del periodo. Per quanto riguarda i caratteri epigrafici, si nota l'impiego di A maiuscole con traverse sia orizzontali che triangolari e della E con derivazione unciale; la Q di Q(u)intavall(e) ha inoltre la coda molto sviluppata, mentre le due L finali del nome sono tagliate a metà da una sbarretta rettilinea, segno di abbreviazione usato di frequente nel Medioevo. Paragonando le due iscrizioni da un punto di vista sintattico si rileva l'inversione del complemento oggetto e la conseguente posposizione del soggetto nella seconda frase. In un'ultima nota si vuole mettere in rilievo l'accuratezza con le quali le due firme sono state allineate verticalmente, ignorando gli inevitabili problemi causati dalla presenza dei segni di punteggiatura isolati, dalle parole tra loro non separate e dall'*hedera* relegata in basso.

Il portale cosmatesco (*fig. 5*)[5], i cui caratteri tipologici e stilistici mostrano notevoli affinità con l'altra struttura d'ingresso realizzata da Lorenzo e Iacopo nel duomo di Civita Castellana, si apre sulla semplice facciata della chiesa in corrispondenza della navata centrale; presenta una strombatura piuttosto lieve, individuata dalla successione di tre risalti attraverso i quali vengono accentuati il suo carattere centripeto e il forte impatto chiaroscurale determinato dalle ombre proiettate dalle membrature sulle masse retrostanti, ed è suddiviso idealmente in due diversi settori da una cornice orizzontale molto sottile e sagomata che collega le zone d'imposta degli archi sviluppandosi senza soluzione di continuità sul vano rettangolare dell'ingresso[6].

La sezione superiore è caratterizzata dalla presenza dei tre grandi archivolti concentrici a tutto sesto e di dimensioni digradanti verso l'interno, che delimitano una lunetta semicircolare chiusa in basso dall'estremità piana della cornice rettilinea; in questo spazio libero è inserita una piattabanda lievemente centinata, protetta da una piccola e semplice modanatura che ne segue l'andamento e la cui unica decorazione è un vistoso e poco profondo *signum crucis* scolpito nel mezzo. L'impiego di un simile motivo strutturale 'a vista' rappresenta un esempio unico nella produzione artistica della bottega laurenziana, un probabile fattore di arcaismo che non si riscontra in nessuno degli altri lavori eseguiti dai vari membri della famiglia. Al contrario di quanto avviene nel successivo portale mediano della cattedrale di Civita Castellana, la cui lunetta, svuotata e traforata da un semirosone policromo, risulta visivamente molto alleggerita, a Santa Maria di Falleri Lorenzo e Iacopo preferiscono mantenere il sordino pieno, contribuendo ad accentuare quella sensazione di pesantezza in alto, già evidenziata da Valle[7] e confermata da Mastrocola[8], che si configura come una delle caratteristiche del monumento.

Nel settore inferiore viene invece adottato un sistema progettuale che si basa sull'uso contemporaneo di paraste e colonnine (*fig. 6*); queste ultime, come nota Claussen, non sono tuttavia le "rappresentanti antropomorfe dell'archi-

[5] Nel corso del XX secolo la chiesa è stata sottoposta a numerosi restauri, i più importanti dei quali hanno riguardato il risanamento della volta del transetto, eseguito nel 1934, e il consolidamento delle murature tufacee perimetrali e della facciata. Questo lavoro, compiuto tra il 1970 e il 1980, ha coinvolto anche il portale cosmatesco: come si rileva da alcune fotografie d'epoca, sono state infatti risarcite le lacune localizzate nella parte superiore della lunetta e sulla cornice esterna dell'ultimo archivolto, sostituendo i pezzi mancanti con lastre di marmo simili alle originarie. All'inizio degli anni Novanta sono stati realizzati un pavimento moderno e un nuovo tetto per la navata centrale, il cui disegno riproduce l'ipotetica volta preesistente.

[6] Nel rapporto tra le due parti sovrapposte si riscontra una particolarità: mentre nei due gradoni più interni la proiezione verticale dell'archivolto al livello del piano d'imposta prosegue esattamente sul filo della parasta, il margine estremo della cornice che circonda l'ultimo arco non coincide con il pilastro sottostante, ma risulta invece molto spostato verso il centro.

[7] Valle 1915, p. 206.

[8] Mastrocola 1962, pp. 403-404.

Fig. 6 - Fabrica di Roma, abbazia di Santa Maria di Falleri, dettaglio del portale della chiesa (foto dell'A.)

tettura" tipiche dell'arte classica o del Rinascimento, ma sono trattate dai due artefici alla maniera 'gotica' come lunghi e sottili fusti, poco rastremati e privi quasi totalmente di *éntasis*, delle vere e proprie strutture nervate attraverso le quali porre in evidenza le direzioni assunte dalle principali linee di forza della composizione.

Il risalto più esterno è formato da una stretta parasta e da un'esile colonnina coronata da un capitello composito, affiancate e collegate superiormente da un elemento unico che corrisponde alla porzione estrema della lunga fascia orizzontale descritta in precedenza; questo dettaglio costruttivo funge anche da piano d'imposta per l'archivolto maggiore, che è circondato da una cornice piuttosto sobria e scarsamente strombata ed è suddiviso in 46 parti da altrettanti conci di marmo di dimensioni molto regolari. Il secondo risalto coincide invece al livello inferiore con una semplice parasta, al di sopra della quale si sviluppa la struttura semicircolare intermedia, dotata di 23 cunei marmorei, un numero che corrisponde pertanto alla metà di quello riscontrato nel settore adiacente. Il gradone più interno è inquadrato da una seconda colonnina – conclusa in questo caso con un capitello corinzio – sulla quale insiste un nuovo archivolto composto soltanto da 19 lastre lapidee, cioè dalla stessa quantità di conci che si ritrova nella ghiera dell'arco della cosiddetta 'Porta di Giove',

l'antico ingresso occidentale della *Colonia Iunionia Faliscorum* di età repubblicana[9]. I diversi studiosi che si sono occupati del monastero di Santa Maria di Falleri hanno considerato tale concordanza numerica non casuale, ipotizzando una diretta ispirazione da parte di Lorenzo e di suo figlio Iacopo al manufatto romano, fisicamente molto vicino al loro lavoro ma anche e soprattutto in grado di soddisfare il desiderio, riscontrabile nell'intera produzione architettonica dell'officina laurenziana, di riproporre in forma medievale gli elementi di matrice classica attraverso un'operazione artistica e culturale finalizzata al recupero dell'Antico.

Nei lavori firmati in prima persona da Lorenzo e nei quali Iacopo, ancora adolescente e inesperto, svolge un ruolo subalterno, questa riscoperta del glorioso passato dell'Urbe e del suo lessico compositivo è sicuramente ancora molto acerba, non è stata compresa e assimilata in tutte le sue potenzialità estetiche ed espressive. Risulta, ad esempio, ancora allo stato embrionale quella capacità di utilizzare l'ordine architettonico nella sua forma corretta e quale elemento di normalizzazione dell'impaginato, di creare nessi sintattici tra le parti in modo da realizzare una composizione coerente e unitaria, che caratterizzerà le opere dell'*atelier* laurenziano all'inizio del XIII secolo, quando Iacopo ne assumerà la direzione: i risalti non si fondono infatti in un insieme armonico, ma si giustappongono gli uni agli altri in maniera semplice e poco organica. Ciononostante, nel portale di Santa Maria di Falleri sono già presenti *in nuce* alcuni degli elementi progettuali caratteristici della bottega, che si manifesteranno anch'essi in modo maturo soltanto in seguito: si nota in particolare la ricerca di una commistione tra le forme tipiche del romanico 'internazionale', come la tradizionale tipologia architettonica a tre risalti, nelle quali va individuato un rapporto con le maestranze cistercensi attive nella fabbrica, e gli stilemi classici, riscontrabili soprattutto in alcuni dettagli costruttivi, tra i quali riveste una particolare importanza l'inserimento della struttura a telaio che corrisponde al vero e proprio vano d'ingresso alla chiesa, la cui rigorosa semplicità rimanda agli esempi antichi presenti nella capitale.

A Santa Maria di Falleri Lorenzo e Iacopo adottano per la prima volta quell'idea compositiva di 'portale nel portale' che si ritroverà più tardi anche nell'intervento sulla facciata del duomo di Civita Castellana. Considerando separatamente i due diversi partiti architettonici dai quali è formato il portale dell'abbazia falerina si nota infatti la differenza tipologica tra la struttura arcuata 'romanica' a risalti – le cui zone di imposta vengono collegate mediante la sottile cornice orizzontale modanata, che simula quasi una funzione statica

[9] Questa coincidenza è stata notata per la prima volta in Valle 1915, p. 206. In Mastrocola 1962, p. 403, si rileva anche una stretta somiglianza nella forma e nella disposizione dei cunei, secondo l'autore indice di una sicura imitazione da parte dei due marmorari romani.

di 'catena di irrigidimento' – e il semplice telaio marmoreo, del tutto autonomo dalla prima e di chiara derivazione capitolina. L'ipotesi secondo la quale gli stipiti e l'architrave che compongono la struttura rettangolare più interna rappresentano la probabile matrice progettuale dell'opera è confermata anche dall'analisi metrologica e dall'esame delle loro proporzioni: eseguendo il confronto tra il lato maggiore (406.5 cm) e il lato minore (271 cm), si ottiene infatti un risultato pari esattamente a 1.50, che dimostra l'esistenza di un rapporto matematico di 3 : 2 tra l'altezza e la larghezza del 'telaio'.

Questo di Santa Maria di Falleri è il primo dei numerosi esempi di lavori eseguiti dalla bottega dove si rileva l'impiego di un metodo compositivo basato sul controllo geometrico e proporzionale degli elementi architettonici; ciò è evidente soprattutto nei portali, che risultano impostati secondo rapporti dimensionali precisi – con ogni probabilità considerati necessari per garantire la correttezza formale e la *venustas* della costruzione – recepibili a livello inconscio attraverso il riconoscimento dell'armonia e della perfetta congruenza tra le diverse parti. Confrontando il portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri con le altre opere tipologicamente simili eseguite dagli artisti della famiglia, si nota in effetti come il rapporto di 3 : 2 tra la sua altezza e la sua larghezza – che coincide inoltre con la principale tra le costruzioni geometriche semplici alle quali si faceva riferimento nella realizzazione delle fabbriche *ad quadratum* dell'Ordine di Citeaux, schemi riscontrabili anche nell'edificio falerino[10] – sia il medesimo utilizzato nella struttura d'ingresso 'a telaio' eretta da Iacopo nel 1205 nella chiesa del monastero di San Saba a Roma.

L'idea compositiva di 'portale dentro un portale' consente a Lorenzo e a Iacopo di esplicitare anche nell'architettura la propria visione dell'arte contemporanea come *contaminatio* tra le forme classiche e quelle del loro tempo, tra un passato pagano ormai remoto – le cui valenze simboliche originarie, dapprima giudicate pericolose ed empie dalle alte gerarchie ecclesiastiche, sono state finalmente sdoganate, e al quale è pertanto lecito ispirarsi per l'indiscutibile e riconosciuta bellezza e armonia delle sue diverse espressioni artistiche – e un mondo 'moderno' dominato invece dalla concezione teocratica Cristiana e nel quale si stanno tuttavia sviluppando nuovi fermenti che porteranno in breve a un radicale cambiamento in tutti i settori della società civile e religiosa. Come è stato già osservato, nel lavoro svolto nel monastero di Santa Maria di Falleri questo approccio progettuale è appena abbozzato, è cioè in una fase soltanto iniziale di ricerca e di studio, come dimostra l'incompletezza degli elementi che formano l'ordine architettonico, con la trabeazione ridotta solo a una bassa cornice appoggiata direttamente sugli abachi dei capitelli.

[10] D'altronde, come è descritto in Raspi-Serra 1972, p. 63, la *Regula* cistercense si individua "nell'osservanza ad una lucida legge interiore, ad un principio razionale, coincidente con la perfezione matematica".

La profonda attenzione per i modelli antichi e la formazione culturale dei due artefici si rivelano anche in altri particolari, ad esempio nell'impiego di un capitello composito, tipologia raramente utilizzata dopo la caduta dell'Impero e di chiara ispirazione romana, in corrispondenza del risalto più esterno; di stampo antichizzante sono inoltre anche le basi, anche se la loro struttura – toro, scozia, toro, scozia, toro – dimostra un arricchimento della comune impostazione ionico-attica.

Nella fase preliminare di ideazione i due marmorari hanno dovuto tenere sicuramente conto delle istanze espresse dalla committenza, adeguando il proprio lessico compositivo ai severi principi architettonici e antidecorativi della congregazione di Citeaux; nonostante queste rigide disposizioni, che hanno senz'altro inciso in modo notevole sulle loro scelte formali e tipologiche, forse condizionate anche dal contatto con le maestranze cistercensi impegnate nel completamento della fabbrica, Lorenzo e Iacopo non hanno tuttavia rinunciato a inserire quel loro sentimento classico, probabilmente accettato di buon grado dalla comunità monastica perché permeato di estrema sobrietà e rigore, che rende il portale un'opera riconoscibile in quanto espressione tipica della volontà d'arte della bottega di famiglia. Lo stesso rispetto per l'austerità del luogo che si riscontrerà poco più tardi nel chiostro benedettino di Santa Scolastica a Subiaco e nel portale dell'ospedale Trinitario di San Tommaso *in formis* a Roma, si ritrova quindi per la prima volta nel lavoro eseguito a Falleri, dove i membri dell'officina laurenziana evitano inoltre di inserire la vistosa policromia dei mosaici affidando la valenza estetica dell'opera soltanto al bilanciamento proporzionale e alla raffinatezza delle sue soluzioni architettoniche, e inserendo quale unico elemento decorativo la modesta croce equilatera incisa sulla piattabanda curvilinea della lunetta.

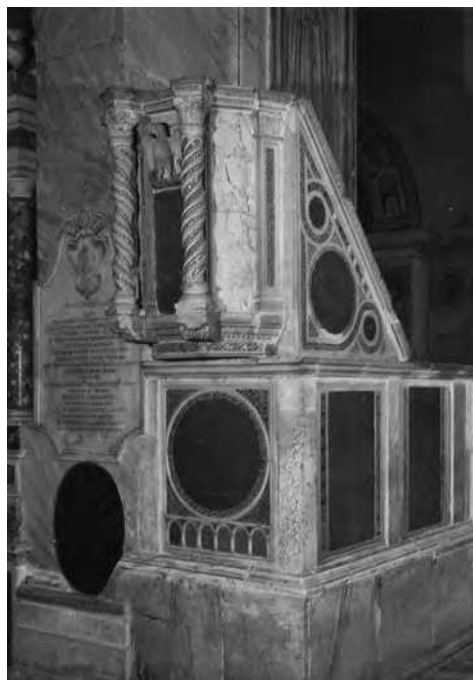
D'altronde, l'atteggiamento di totale rifiuto espresso dalle comunità cistercensi nei confronti di qualunque forma di ornamentazione superflua, e quindi anche del colore, che attirava troppo l'occhio dei frati distogliendo la loro mente dalla preghiera e dalla meditazione della *lectio divina*, fine ultimo della vita monastica, impediva l'uso del mosaico policromo negli ambienti conventuali. Nelle chiese dell'Ordine di San Bernardo veniva infatti normalmente impiegato il colore più neutro, il bianco, oppure si lasciavano i paramenti murari a vista, garantendo ai monaci la quiete dei sensi; non c'era bisogno, come nelle chiese parrocchiali o nelle cattedrali, di attirare il visitatore con la ricchezza esasperata e i toni accesi, di educarlo attraverso l'inserimento di esplicite e a volte terrificanti rappresentazioni pittoriche o scultoree, le cosiddette 'Bibbie dei Poveri', sulle pareti interne, nei portici o nei portali, di ammonirlo con mostri simbolici inseriti nei punti strategici dell'edificio: la tranquillità e la pace interiore dell'esistenza monastica, rappresentata dalla serenità del chiostro, doveva essere sempre garantita, così come la luce che filtrava dalle poche

e strette finestre creando effetti chiaroscurali sulle membrature architettoniche della chiesa e degli altri ambienti del convento doveva scandire il lento passaggio delle ore, dei giorni e delle stagioni, orologio naturale sul quale era regolata l'intensa ma mai frenetica attività lavorativa e religiosa del cenobio. A Falleri questo programma di austerità e di rigore è pienamente attuato: il candore del marmo del portale e delle finestre dell'abside si staglia infatti sul colore naturale della pietra, il tufo trachidico locale utilizzato per le murature, impreziosito soltanto da alcuni inserimenti di nenfro in corrispondenza degli spigoli.

Nell'opera di Lorenzo e Iacopo sono inoltre bandite le sculture antropomorfe e zoomorfe – anch'esse considerate nocive perché in grado di distrarre l'attenzione dei monaci dalla vita contemplativa – in ossequio alle direttive cistercensi, così ben esplicitate da San Bernardo di Chiaravalle nel suo noto *pamphlet* di denuncia contro l'abuso di questo genere di rappresentazioni negli edifici religiosi: "a che scopo questi begli orrori, questi mostri ridicoli, e queste orribili bellezze? A che scopo questi leoni feroci? questi centauri mostruosi? questi esseri umani sovrumani?". Forse proprio l'impossibilità di inserire elementi coloristici o figurati, che pure facevano parte del vasto bagaglio artistico e culturale della bottega laurenziana, ha consentito ai due marmorari romani di introdurre con facilità nell'abbazia di Santa Maria di Falleri quegli elementi di derivazione classica, come la struttura del telaio e i capitelli corinzi e compositi, attraverso i quali era possibile sostituire le raffigurazioni umane o animali nonché le sculture a bassorilievo con scene tratte dall'Antico o dal Nuovo Testamento che venivano di solito inserite nei portali delle chiese del Medioevo.

Le differenze con il portale di Civita Castellana e la maggiore arcaicità delle sue soluzioni tipologiche fanno ritenere che l'opera eseguita nell'abbazia cistercense sia precedente a quella firmata dagli stessi artefici nella cattedrale civitonica, per la quale l'esemplare di Santa Maria di Falleri servì indubbiamente da modello; si può pertanto concludere che proprio a Falleri Lorenzo abbia gettato le basi per la successiva produzione della bottega in questo settore specifico, esplicitando quei principi compositivi che, seppure condizionati dalla diversa sensibilità e dalle personali capacità tecniche dei singoli marmorari, continueranno a far parte del bagaglio culturale dei suoi discendenti.

2. L'ambone della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma

L'odierna sistemazione dell'ambone cosmatesco di Santa Maria in Aracoeli, smembrato in due elementi collocati nel transetto in adiacenza ai pilastri terminali delle navate (*figg. 7a,b*), non corrisponde al contesto primitivo, ma è il

Figg. 7a,b – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, i frammenti dell'ambone addossati ai pilastri del transetto (foto dell'A.)

frutto delle profonde trasformazioni che nel corso dei secoli hanno più volte mutato la *facies* della fabbrica medievale[11].

[11] Sulle trasformazioni della chiesa vedi Colasanti 1923, Pietrangeli 1976, pp. 145-169, Malmstrom 1973, Malmstrom 1976, Parlato, Romano 1992, pp. 166-169, Brancia D'Apricena 1996, pp. 151-173, Brancia D'Apricena 2000. Gli *Annales* Benedettini fanno risalire la fondazione del cenobio aracoelitano al pontificato di San Gregorio Magno (590-604) (Buchowiecki 1970, p. 479), anche se le prime notizie certe si hanno soltanto al tempo di papa Gregorio III (713-741) (Manoscritto di S. Gallo, datato 731-741, trascritto da Rabiskauskas 1958, p. 42). Il complesso conventuale, denominato Santa Maria *in Capitolio*, intorno all'anno 944 risulta in possesso dei Benedettini; pochi anni più tardi dipende, secondo quanto riportato in un documento del 985, dall'abbazia di San Cosimato *in mica aurea* a Trastevere. Nel corso del XII secolo la sua importanza nel panorama religioso della capitale si accresce notevolmente: nel 1130 un *privilegium* dell'antipapa Anacleto II Pierleoni concede infatti all'abate di Santa Maria la proprietà dell'intero colle del Campidoglio, il quale, dopo un lungo periodo di abbandono, pochi anni più tardi ritorna finalmente al centro della vita politica cittadina, poiché l'insediamento su di esso del nuovo Senato della Repubblica Romana (1143-44) avvia una fase di radicale ristrutturazione edilizia dell'area, che prosegue nel secolo successivo interessando anche la chiesa e il monastero. Il 23 luglio del 1248, con una bolla emanata da Innocenzo IV (1243-1254), quest'ultimo viene assegnato all'Ordine dei Francescani, che prendono possesso delle antiche strutture benedettine nel 1250 e iniziano subito un'imponente opera di rinnovamento: viene realizzato l'odierno grande edificio di tipo basilicale, il cui impianto a tre navate suddivise da colonne e transetto denunciato all'esterno, pur evidenziando il ricorso a soluzioni planimetriche già da tempo sperimentate nell'ambito dell'architettura religiosa romana della tarda *età di mezzo*, presenta motivi spaziali

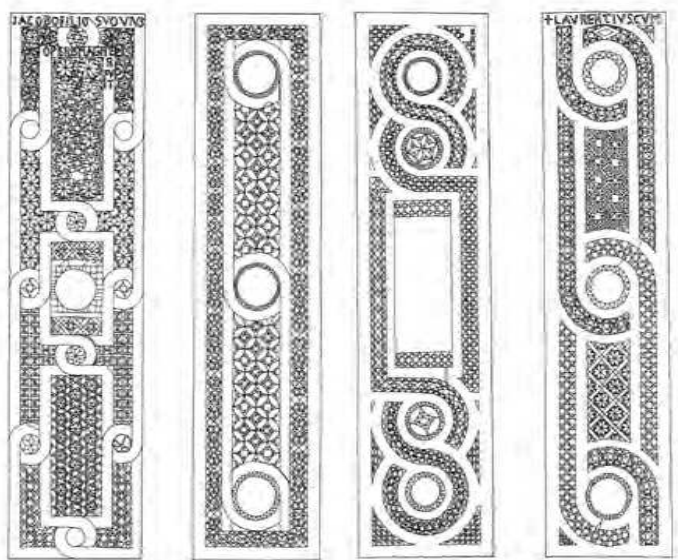



Fig. 8 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, i pannelli musivi del poggiolo dell'ambone (disegno dell'A.)

L'analisi dell'epigrafe, che si estende su due dei quattro pannelli rettangolari incrostati di mosaici (*fig. 8*) inseriti in funzione decorativa nel poggiolo poligonale del pulpito di destra

+ LAVRENTIVS. CVM / IACOBO FILIO SVO VIVS / OPERIS MAGIT̄E / R / FV / IT

consente di esprimere alcune considerazioni utili a determinare la presumibile epoca di completamento dell'opera. È da notare innanzitutto la divisione in due parti della firma, che è scolpita su altrettanti settori lapidei, unico esempio di separazione tra i nomi degli autori riscontrabile nelle formule relative alle committenze ottenute dai diversi membri della bottega di famiglia. La posizione dei pannelli non è quella ideata dai due marmorari: l'errore nel rimontaggio delle lastre – da imputare all'intervento avvenuto nel 1564, quando l'ambone fu smontato e ricomposto in due pezzi, assumendo l'aspetto attua-

nuovi, legati a un lessico compositivo di matrice arnolfiana, in particolare nell'articolazione del transetto. Tra il XIII e il XV secolo vengono aggiunte le cappelle lungo i fianchi della chiesa, nella quale si registra inoltre un intervento edilizio da parte del cardinale Oliviero Carafa (1467-1472). L'interno della fabbrica duecentesca subisce una profonda trasformazione nel 1564, quando per volontà di papa Pio IV Medici (1559-1565) viene ampliato il coro e sono eliminati gli arredi medievali, provocando la definitiva scomparsa della *schola cantorum* e della vecchia abside. Sette anni più tardi, nel 1571, è realizzato il grandioso soffitto ligneo della navata centrale e, nel 1577, quello del transetto; nel 1689, in seguito a un ulteriore restauro, viene introdotta la nuova decorazione interna, con la conseguente parziale occlusione delle finestre originarie. Alla fine del XIX secolo, durante la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II, vengono demolite la sacrestia e la cappella del Santo Bambino, nonché alcune significative porzioni del monastero.

le – risulta infatti chiaro sia dall'incongrua sequenza del testo dell'iscrizione, nel quale i termini conclusivi precedono quelli iniziali, sia dall'osservazione di come l'epigrafe sia inserita in un luogo troppo secondario e nascosto, il primitivo poggiolo posteriore, struttura che nella collocazione originaria si addossava alle retrostanti colonne della navata e rimaneva perciò scarsamente in vista. Il confronto con le altre epigrafi riferite agli incarichi svolti da Lorenzo e Iacopo evidenzia come il loro attestato di paternità venisse al contrario sempre inciso nel punto più appariscente: si deve pertanto supporre che nel rimontaggio tardocinquecentesco i due pannelli con l'iscrizione abbiano preso il posto degli altri riquadri di forma simile attualmente murati sul litostrato; con ogni probabilità in origine essi erano invece collocati sul poggiolo appartenente al fronte principale del pulpito cosmatesco, dove forse occupavano gli spazi adiacenti a quello mediano decorato con la scultura dell'aquila, oggi in effetti riempiti con lastre anonime e di fattura moderna[12] (*fig. 7b*).

L'osservazione di come la forma verbale *fuit* al singolare si riferisca al solo Lorenzo, mentre Iacopo, privo della qualifica di *magister* e menzionato semplicemente con l'attributo di *filio*, sembra rivestire uno *status* del tutto subalterno rispetto a quello del padre, nonché l'evidente analogia sintattica tra la formula adottata nella firma e quella dell'epigrafe, datata 1185, incisa sul frammento di cornice del duomo di Segni, rendono probabile l'ipotesi che anche il lavoro dell'Aracoeli appartenga più o meno al medesimo periodo, corrispondente alla prima fase della loro collaborazione artistica.

L'ambone faceva quindi parte dell'arredo presbiteriale della chiesa benedettina, sostituita dall'imponente basilica dell'Ordine dei Francescani dopo la metà del XIII secolo. Per conoscere la sua collocazione primitiva è pertanto necessario risalire all'impianto architettonico dell'organismo più antico: l'ipotesi più attendibile è quella proposta da Malmstrom[13] e da Brancia d'Apricena[14], i quali individuano il probabile sito della fabbrica precedente nell'area occupata dal transetto moderno[15]. Si trattava di un edificio di dimensioni piut-

[12] Una particolarità della firma posta sull'ambone dell'Aracoeli è sicuramente rappresentata dalla sua notevole imprecisione, che risalta soprattutto quando viene messa a confronto con l'estrema raffinatezza dimostrata dai due marmorari nelle epigrafi di Santa Maria di Falleri, Subiaco e Civita Castellana. Nell'ambone aracoelitano l'esito sembra invece lasciato interamente al caso, non è stata effettuata la solita indagine preventiva sui settori disponibili e sulla lunghezza del periodo: la prima parte del testo è incisa sulle fasce superiori delle due lastre, mentre le cinque lettere conclusive, scolpite sulla banda marmorea che contorna il primo riquadro del secondo pannello, devono essere necessariamente incolonnate. Ciò fa supporre che la firma non sia stata eseguita direttamente da Lorenzo o da Iacopo; questa ipotesi sembra trovare una conferma nell'assenza dell'*hedera distinguens*, mentre l'inserimento di alcuni caratteri epigrafici particolari, tra cui la A con la sbarretta triangolare e la T, trova riscontro in altre loro opere.

[13] Malmstrom 1973; Malmstrom 1976, pp. 2-16.

[14] Brancia d'Apricena 1996, pp. 151-173.

[15] Non sono state tuttavia ancora prodotte prove decisive in tal senso. Si segnala come attualmente (2009), presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici

tosto ridotte, a tre navate suddivise da colonne, abside unica e facciata orientata a sud-ovest; l'altare maggiore era probabilmente collocato nel punto dove oggi si conserva il paliotto cosmatesco, mentre l'ambone doveva invece trovarsi sul lato sinistro, addossato alle colonne che suddividevano la navatella dalla navata mediana, la cui larghezza corrispondeva alla misura trasversale del transetto duecentesco. Le parti rimaste assimilano infatti l'opera di Lorenzo e Iacopo ai comuni pulpiti per la lettura del Vangelo, che erano disposti a sinistra rispetto all'altare e leggermente decentrati verso l'ingresso. Era inoltre presente una *schola cantorum*, poiché un esplicito riferimento alla sua esistenza è contenuto in una bolla di Innocenzo IV del 1250[16].

Come detto, la forma e la sistemazione attuali dell'ambone sono la conseguenza dei lavori di rinnovamento eseguiti durante il pontificato di Pio IV; questi provocarono la demolizione dell'arredo della chiesa tardoduecentesca, e in particolare della *schola cantorum,* che occupava gran parte della sua navata mediana, come si rileva dalle notizie riportate da Frate Casimiro da Roma[17] e dall'analisi del litostrato[18]: poiché nella tradizionale sistemazione liturgica dell'*età di mezzo* gli amboni facevano parte integrante di tali strutture, si può ritenere che, fino al 1564, l'opera di Lorenzo e Iacopo fosse inglobata nel lato sinistro del recinto del coro.

Il pulpito ha pertanto subito almeno due spostamenti: con il primo, da riferire probabilmente alla seconda metà del Duecento, fu traslato dalla sua collocazione originaria nella navata centrale della chiesa benedettina alla *schola cantorum* dell'edificio francescano, mentre il secondo, avvenuto nel 1564, lo ha portato all'attuale posto nel transetto.

Lo smembramento in due parti e la presenza di pezzi frammentari e di lastre marmoree non pertinenti non facilitano la ricomposizione dell'opera di Lorenzo e Iacopo: è inoltre piuttosto arduo paragonare il lavoro aracoelitano con gli altri incarichi simili eseguiti dai membri della bottega di famiglia, poiché l'ambone di San Pietro, anch'esso firmato dai medesimi artisti, è andato purtroppo perduto, così come il pulpito per la lettura del Vangelo della cattedrale di Civita Castellana. Bisogna pertanto ricorrere a confronti tipologici con gli esempi

della 'Sapienza' - Università di Roma, sia in corso di redazione una tesi di dottorato di ricerca, XXII ciclo, a cura di S. D'Acchille, dal titolo *S. Maria in Aracoeli a Roma: storia e trasformazioni di un'architettura gotica francescana*.

16 ASV, Reg. Vat. 22, f. 18*r*, 1 ottobre 1250. È impossibile identificare con certezza gli altri elementi che costituivano l'arredo presbiteriale dell'edificio più antico. Probabilmente appartengono a questa fase il paliotto d'altare attualmente inserito nel tempietto di Sant'Elena e i plutei frammentari visibili dietro l'altare maggiore: questi costituivano forse il *septum* tra la zona delle navate e il Santuario, e sembrano stilisticamente attribuibili alla bottega di Lorenzo.

17 Casimiro da Roma 1736, p. 44: "Era altresì nel mezzo della nave maggiore, situato il coro de' religiosi".

18 Il pavimento cosmatesco, eseguito nella seconda metà del XIII secolo, risulta in effetti ampiamente ricomposto nella zona prossima al transetto, dove era collocata la *schola cantorum*.

ancora *in situ*, tenendo comunque conto che molti di essi sono anonimi, mentre quelli di cui si conoscono la paternità e la datazione appartengono a un arco temporale molto ampio, che spazia dai primi anni del XII secolo alla metà circa di quello seguente.

Un metodo simile è stato utilizzato anche da Giovannoni nella sua ricostruzione grafica (*fig. 9*), rivelatasi sufficientemente attendibile[19], anche se criticata da Malmstrom[20], il quale suppone che soltanto il piano per la lettura del pulpito di destra e il relativo poggiolo su cui è scolpita la firma degli artefici provengano dall'arredo del tardo XII secolo, ritenendo gli altri elementi – il piano per la lettura e il poggiolo del pulpito di sinistra, i pannelli triangolari e rettangolari e le colonnine tortili – stilisticamente attribuibili a una successiva fase decorativa duecentesca. Per sostenere la propria ipotesi Giovannoni prende in esame gli amboni per la lettura del Vangelo di Santa Maria di Castello a Tarquinia, di San Pietro ad Alba Fucens, di San Lorenzo fuori le mura, di San Clemente, di Santa Maria in Cosmedin, di San Saba e di San Paolo fuori le mura, quest'ultimo secondo lui identificabile con ogni probabilità nei frammenti oggi conservati nelle chiese romane di San Cesareo e dei Santi Nereo e Achilleo. Dei pulpiti di San Lorenzo fuori le mura e di Santa Maria di Castello a Tarquinia riproduce la doppia scala simmetrica, delimitata sui lati da transenne con pilastrini, mentre da questi e dalle altre suppellettili simili presenti a San Pietro ad Alba Fucens, a San Lorenzo fuori le mura, a San Clemente e a Santa Maria in Cosmedin trae ispirazione per il tipo a doppio poggiolo, motivo che si ritrova anche nella rappresentazione iconografica dell'ambone di San Pietro al Vaticano contenuta nella pianta della basilica costantiniana redatta da Tiberio Alfarano negli ultimi anni del XVI secolo (*fig. 10*). In base al confronto con gli esempi citati in precedenza, Giovannoni ragiona per simmetria: il pannello

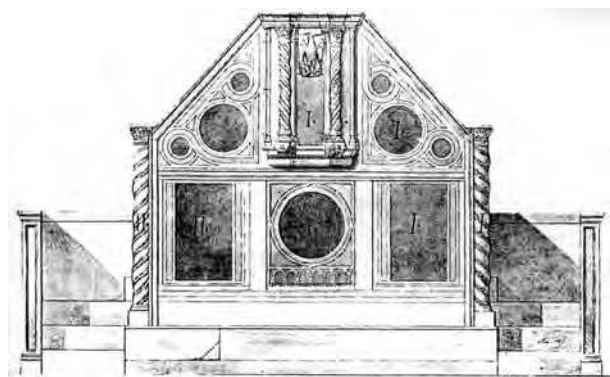



*Fig. 9 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, ricostruzione grafica dell'ambone per la lettura del Vangelo (*Giovannoni* 1945)*

[19] Giovannoni 1945, p. 128.
[20] Malmstrom 1973, p. 203.

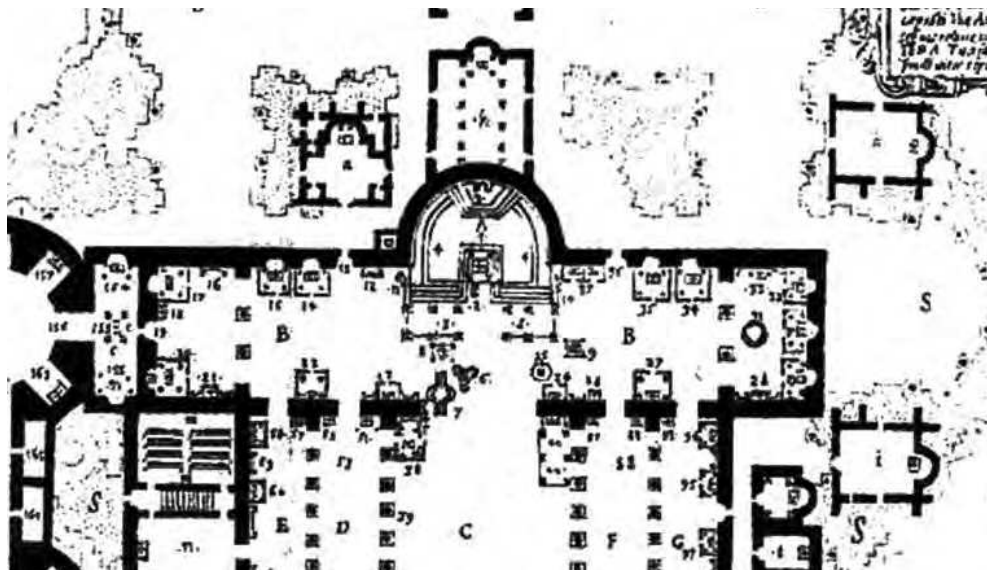



*Fig. 10 – Dettaglio della zona occidentale della chiesa costantiniana di San Pietro in Vaticano, dalla pianta dell'Alfarano; al n. 7 l'ambone per la lettura del Vangelo (*ALPHARANUS 1589-1590*)*

triangolare del pulpito di sinistra viene ripetuto ai due lati del poggiolo, che proviene dal medesimo arredo da cui è tratto anche il motivo centrale inferiore; questo è fiancheggiato dalla coppia di lastre rettangolari in porfido rosso utilizzate in entrambe le suppellettili marmoree, così come le colonnine tortili che concludono alle due estremità la composizione[21].

Il pulpito di sinistra contiene gran parte degli elementi che formavano in origine il lato principale dell'ambone, la cui maggiore ricchezza deriva dalla volontà di definire in maniera molto più accurata i settori osservabili direttamente, tralasciando invece le zone alle quali viene attribuita una valenza visiva inferiore. Per questo motivo, ad esempio, le lastre poste in funzione di parapetto, che sono formate da elementi di spoglio, sono decorate soltanto sulla faccia esterna, mentre all'interno della cassa conservano i resti delle antiche decorazioni (*fig. 11*). Risulta quindi evidente il maggior risalto che i due artefici hanno voluto fornire al fronte rivolto verso l'interno dell'aula – percepibile da tutti perché non celato dalle colonne poste tra la navata centrale e quella laterale sinistra – e in particolare al poggiolo, sul quale si concentra gran parte dell'apparato decorativo e scultoreo.

[21] Giovannoni si limita a rappresentare graficamente solo il fronte rivolto verso il centro della navata, ed è lecito supporre che molti dei pezzi frammentari tralasciati nel rimontaggio da lui proposto siano da riferire al prospetto posteriore.

Fig. 11 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, le lastre che compongono il poggiolo del pulpito di destra (foto dell'A.)

Questa struttura (*tav. 1*), di forma semiesagonale, sporge notevolmente rispetto alla piattaforma dell'ambone, ed è composta dall'unione di tre lastre marmoree, che nei punti di contatto presentano una sorta di rinforzo, ottenuto mediante l'inserimento di quattro paraste disposte su un piano ortogonale alla bisettrice degli angoli e decorate con specchiature centrali riempite con mosaici policromi. Le due paraste mediane sono fronteggiate da altrettante colonnine tortili, le cui spirali, incrostate con tessere musive composte da quattro motivi diversi, mostrano un andamento tra loro contrapposto, che sembra voler suggerire una convergenza verso il centro del pulpito. L'idea di una 'direzionalità centripeta' è una delle caratteristiche dell'impostazione compositiva dei marmorari romani: nei loro lavori si nota in effetti una notevole cura nell'impedire che la torsione di due sostegni vicini abbia il medesimo andamento. Tale peculiarità è un indubbio riflesso dello stretto rapporto tra simbolismo e teologia instauratosi nell'*età di mezzo*, epoca nel corso della quale il pensiero degli uomini, impostato su una visione dell'Universo come sintesi della realtà Terrena e del mondo Celeste, individua nella differente direzione – destra o sinistra – delle spirali delle colonnine tortili un'ennesima rappresentazione fisica dell'eterno conflitto tra il Bene e il Male[22].

[22] Cfr. Beigbeder 1989, pp. 109-111.

Nello spazio compreso tra i fusti spiraliformi è presente la scultura ad altorilievo di un'aquila, animale spesso impiegato nelle raffigurazioni metaforiche del tardo Medioevo; la sua nota funzione apotropaica di 'protezione dall'alto' la rende infatti particolarmente idonea per quegli elementi architettonici, quali ad esempio gli architravi e le cornici dei portali e i poggioli degli amboni, che devono essere osservati da una quota inferiore. L'aquila ha il capo rivolto a destra[23] e tiene tra le zampe un rettile dotato di una coda che termina con tre punte, nel quale si può ravvisare forse un precedente per l'analogo drago tricaudato inserito da Iacopo sul fusto di una delle due colonnine di San Bartolomeo all'Isola[24].

Nell'ambone di Santa Maria in Aracoeli *magister* Lorenzo e Iacopo, oltre alla sporgenza della nicchia semiesagonale del poggiolo, ammettono un'ulteriore proiezione verso l'esterno, quella realizzata dalle due colonnine tortili, che sono poste in falso rispetto alle lastre posteriori, essendo sostenute da mensole scolpite con motivi vegetali (*fig. 12*), e non svolgono pertanto alcu-

Fig. 12 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, la mensola del poggiolo dell"ambone cosmatesco (foto dell'A.)

[23] Come l'aquila visibile sul portale dei Santi Giovanni e Paolo e al contrario del rapace posto a guardia dell'ingresso della basilica di San Lorenzo fuori le mura.

[24] In Gandolfo 1980, pp. 344-345, si individuano elementi stilistici comuni tra le sculture animali della cattedra di Santa Maria in Trastevere e l'aquila dell'ambone di Santa Maria in Aracoeli, notando come nella fiera di sinistra della cattedra il panneggio sia trattato con "lingue piatte solcate da una nervatura centrale rilevata e a penne segnate da una doppia linea intermedia", e in quella di destra "a lingue sovrapposte nel corpo di ogni singola penna e a nervature ad incavo al centro, a nervature laterali nelle penne con seghettature marginali", secondo l'autore "stili entrambi caratteristici e riscontrabili nella loro rigida e parallela stesura, nell'aquila del pulpito di sinistra di S. Maria d'Aracoeli di Lorenzo e Iacopo".

na funzione strutturale, ma il loro ruolo nella composizione architettonica dell'opera è esclusivamente di tipo decorativo. Da questo particolare risulta evidente la volontà di spostare il più possibile il fulcro del fondamentale rito cristiano della lettura del Vangelo, cioè la nicchia con il leggio, all'interno della navata, in modo tale da garantire una sua migliore percezione da parte dei fedeli, caratteristica di estrema razionalità tipica di tutte le suppellettili fisse di età tardomedievale e dimostrata anche dalla forma stessa del pulpito – semplice e simmetrica, arricchita soltanto dal più o meno appariscente apparato simbolico e ornamentale – che rimane infatti a lungo invariata, come dimostra la permanenza della tipologia 'a doppia scala simmetrica' nelle chiese romane e laziali a partire dai primi esemplari dell'inizio del XII secolo fino alle ultime realizzazioni del genere, databili alla metà circa del Duecento: evidentemente questo genere di arredo fisso soddisfaceva in pieno alle necessità liturgiche del periodo, e si adattava inoltre molto bene al restante arredo presbiteriale, e in particolare alle *scholae cantorum*, con le quali formava spesso un *unicum* architettonico.

Come abbiamo visto, non esistono altri amboni per la lettura del Vangelo riferibili con certezza all'attività professionale di Lorenzo e Iacopo – e della loro bottega in genere – ancora oggi *in situ*: non è pertanto possibile confrontare i caratteri stilistici della struttura aracoelitana con altre opere simili e verificare se ci siano state eventuali variazioni tipologiche nell'ambito della maniera progettuale della famiglia. Da fonti di archivio sappiamo tuttavia che gli stessi due marmorari che lavorarono nella chiesa sul Campidoglio furono gli autori dell'ambone della basilica di San Pietro, alla cui forma complessiva si può risalire attraverso l'esame della gia citata planimetria dell'Alfarano (*fig. 10*), dove si rileva la presenza nel presbiterio di una struttura isolata a doppio poggiolo e con due scale simmetriche contrapposte, del tutto simile pertanto alla presumibile *facies* originaria del pulpito aracoelitano. Anche l'altro ambone che si può attribuire con molte probabilità a qualcuno dei membri della medesima officina marmoraria romana, quello della cattedrale di Civita Castellana, è stato demolito: le scarne descrizioni contenute in antichi documenti di archivio e la conservazione di alcuni frammenti consentono tuttavia di stabilire che era tipologicamente affine al pulpito dell'Aracoeli.

La ricostruzione della forma originaria dell'ambone dimostra come la sua simmetria fosse ulteriormente evidenziata dall'apparato decorativo, sia musivo che scultoreo. Il centro del fronte verso la navata era infatti occupato dal poggiolo con le colonnine, al di sotto del quale si trovava il clipeo di età tardoantica con le scene della vita – nascita, infanzia ed educazione – di Achille[25],

[25] Il clipeo, sostituito nel Settecento con l'attuale disco marmoreo, si trova nei Musei Capitolini.

inquadrato dai due pannelli triangolari di porfido. Sui lati erano poste le lastre triangolari che seguivano l'andamento dei gradini, assecondato dalla direzione ascensionale delle spirali delle colonnine tortili poste alle estremità. Nell'intera opera è chiara l'intenzione, già riscontrata in precedenza per il poggiolo, di esaltare la convergenza verso il centro, evidente nel movimento centripeto delle colonnine tortili, nella presenza dell'aquila, nella disposizione dei pannelli musivi e in particolare di quello dedicato ad Achille – la cui eccezionale valenza estetica veniva ulteriormente sottolineata dalla posizione baricentrica privilegiata.

La presenza di un bassorilievo di età tardoantica, sottoposto a un processo di nuova *interpretatio* cristiana e riadattato al gusto contemporaneo attraverso l'inserimento di una ricca ornamentazione musiva, mette in luce l'esistenza di una componente antiquaria tipica dell'arte dei marmorari romani, la cui ispirazione ai modelli antichi è evidente, nell'ambone dell'Aracoeli, anche nella scelta dei singoli elementi architettonici e ornamentali. La medesima decorazione scultorea dei capitelli che coronano le paraste del poggiolo si riscontra nella cornice dei pilastri delle terme di Diocleziano, nel Pantheon, nell'arco di Costantino, nel tempio della Concordia; allo stesso modo, gli elementi di contorno delle mensole su cui poggiano le colonnine tortili si notano in numerosi monumenti romani, e vengono utilizzati da Lorenzo e Iacopo, oltre che nell'ambone dell'Aracoeli, anche nel portale maggiore del duomo di Civita Castellana. I motivi ad astragalo, infine, nella loro forma e composizione sono chiaramente desunti dai modelli classici, così come la decorazione delle mensole e quella della cornice che sovrasta le lastre lapidee rettangolari del poggiolo di destra.

I capitelli – entrambi di tipo corinzio – delle due colonnine a spirale sporgenti dal poggiolo, sono diversi tra loro (*tav. 1*): in quello di sinistra si sovrappongono due giri di foglie d'acanto, elementi decorativi che nell'altro sono invece disposti su un solo ordine. La fattura è abbastanza curata, anche se il risultato non raggiunge la perfezione degli esemplari di età classica. Si nota inoltre una notevole differenza stilistica con i capitelli, molto più rozzi e squadrati, delle colonne tortili poste alle estremità della cassa inferiore dei due amboni, le cui volute sono composte da motivi vegetali – fiori a quattro petali nel capitello dell'ambone di sinistra e cinque in quello di destra, dove sono inoltre presenti due volti umani scolpiti a bassorilievo (*fig. 13*): mettendo in relazione tali rappresentazioni antropomorfe[26] con la testa virile e il ritratto di demone incastonati nelle scanalature della colonnina a spirale eseguita da Iacopo nel lato sud del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, Giovannoni conclude

[26] La presenza di volti umani scolpiti (forse da considerare degli autoritratti degli artisti) si registra di frequente nelle opere dei Vassalletto.

Fig. 13 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dettaglio del capitello dell'ambone con la scultura antropomorfa (foto dell'A.)

che la parte scultorea del pulpito aracoelitano debba essere con ogni probabilità attribuita proprio al figlio di Lorenzo[27].

Anche nei motivi geometrici che formano la decorazione musiva dell'ambone si riscontra l'impiego di composizioni tipiche della bottega laurenziana, tra le quali, in particolare, le stelle a otto punte[28]. Nella lastra verticale con la scritta *Iacobo filio suo ...* dell'ambone di sinistra si nota un disegno simile ad alcune soluzioni pavimentali – ispirato agli intrecci spesso riprodotti sulle transenne di epoca altomedievale – lo stesso utilizzato da Lorenzo e Iacopo sugli stipiti del portale mediano del duomo di Civita Castellana; il pannello con la scritta *Laurentius cum* contiene invece delle tessere disposte 'a cinghia', cioè secondo la combinazione geometrica più comune tra quelle adottate dai marmorari romani, presente in particolare nelle decorazioni dei portali e dei portici.

3. Frammento di architrave nel Sacro Speco di Subiaco

L'iscrizione scolpita sull'architrave del secondo ingresso al Sacro Speco di Subiaco (*fig. 14*)

+ SIT PAX INTRANTI • SIT GRATIA DIGNA PRECANTI
+ LAVRENTIVS CVM IACOBO FILIO SVO • FECIT HOC OPVS •

[27] Giovannoni 1904b, pp. 322-323.

[28] Il complesso dei motivi decorativi dell'ambone mostra notevoli somiglianze con le opere degli artisti meridionali, e in particolare campani. Questa affinità stilistica, già riscontrata da numerosi autori (Melani, Giovannoni, Matthiae), è una testimonianza della notevole influenza esercitata dai marmorari del Mezzogiorno d'Italia sulle realizzazioni della bottega di Lorenzo nella prima fase della sua attività.

documenta la presenza di Lorenzo e di suo figlio Iacopo in una delle numerose fasi costruttive e decorative che caratterizzano la storia architettonica e artistica dell'insigne cenobio benedettino[29].

La lastra con la firma, che proviene con ogni probabilità da un portale demolito in una data non precisata, fu rinvenuta nel 1879 nella cucina del monastero e successivamente murata nel luogo dove ora si trova, prendendo il posto dell'originaria traversa orizzontale. Se si osserva con attenzione il frammento cosmatesco appare in effetti subito chiara la sua diversa natura – sia come materiale che come colore – rispetto agli stipiti sottostanti, ai quali è unito mediante l'inserimento di materiale laterizio di risulta, nonché la maggiore modernità della mostra in marmo bianco che funge da cornice; prima di essere incastrata nella parete retrostante – operazione della quale sono ancora visibili le tracce sui blocchetti di tufo laterali – quest'ultima fu sagomata in maniera tale da contenere l'architrave frammentario, e i suoi margini vennero smussati imitando la forma delle modanature degli stipiti. Per adattare le sue dimensioni alla minore ampiezza del nuovo portale, anche la lastra fu probabilmente tagliata alle due estremità, provocando l'evidente ed eccessivo ravvicinamento dei caratteri epigrafici ai bordi esterni.

L'architrave medievale, lungo 129 cm e alto 14 cm, è diviso orizzontalmente in tre fasce: la prima e la terza, entrambe spesse 4,5 cm, contengono il testo, mentre la fascia mediana, alta 5 cm, è decorata con un mosaico di imitazione cosmatesca e di fattura chiaramente moderna.

L'analisi dei caratteri stilistici e tipologici non può procedere oltre, a causa della scarsa consistenza degli elementi rimasti; il frammento sublacense assume tuttavia un notevole valore documentario se si confronta la formula della sua iscrizione con quelle adottate nelle altre opere eseguite da Lorenzo e da Iacopo nei loro primi anni di attività in comune.

Fig. 14 – Subiaco, monastero del Sacro Speco, dettaglio dell'architrave del secondo portale d'ingresso (foto dell'A.)

[29] Sulle vicende costruttive del monastero del Sacro Speco a Subiaco si vedano, tra gli altri, Giovannoni 1904b; Giovannoni 1908c; D'Onofrio, Pietrangeli 1971, pp. 77-111; Righetti Tosti-Croce 1982; Carosi 2008.

La dedica incisa sulla fascia superiore è un esplicito invito rivolto agli *intrantes*, cioè a coloro che si accingono a varcare la sacra soglia per accedere a un luogo di pace e destinato alla preghiera e alla meditazione; questa espressione letteraria era usata di frequente e con molte varianti nel Cristianesimo antico e si trovava di solito scolpita sugli architravi dei portali e dei portici. La frase è preceduta da un *signum crucis*, tradizionale simbolo di apertura delle epigrafi cosmatesche, mentre un altrettanto tipico elemento triangolare di punteggiatura separa i due brevi periodi che la compongono; manca invece il segno di chiusura, forse perché tagliato.

L'iscrizione nella fascia inferiore è anch'essa introdotta dal solito *signum crucis* e si conclude con un ricercato motivo vegetale simile a quello con il quale inizia l'epigrafe scolpita sul portale maggiore del duomo di Civita Castellana. All'interno sono inseriti due segni triangolari di punteggiatura: il primo separa gli attori – *Laurentius cum Iacobo filio suo* – dall'azione – *fecit hoc opus* – mentre il secondo è canonicamente posto alla conclusione della frase. Questa risulta molto più lunga della dedica superiore, le cui lettere mostrano anche una minore altezza; il problema compositivo che ne deriva è risolto centrando e separando il *sit gratia* dell'invito dagli altri elementi del periodo, che sono invece allineati con i simboli posti alle estremità della firma scolpita più in basso.

Il testo mette in luce il ruolo diverso svolto dai due marmorari nell'esecuzione del lavoro: l'impiego della forma verbale *fecit* al singolare, riferendosi al solo Lorenzo, lo certifica quale unico ideatore e realizzatore del portale, mentre Iacopo risulta un semplice collaboratore, un apprendista con uno *status* del tutto secondario e subalterno. La struttura stessa della frase, volutamente composta in forma transitiva attiva, con la sua secca concisione contribuisce a evidenziare ulteriormente il nome e la grande fama del titolare della bottega: Lorenzo, l'artefice, è infatti il soggetto, cioè colui che ha creato, plasmandolo, l'*opus*, l'oggetto.

Nella formula dell'epigrafe si notano altre particolarità, tra le quali spicca l'assenza della qualifica di *magister*, sia per il figlio – e questo non meraviglia, poiché è presumibile che Iacopo fosse ancora in età adolescenziale – che per il padre. Tra le iscrizioni relative a Lorenzo ciò accade solamente in altri tre esempi: nell'altare maggiore della chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma, nell'ambone di San Pietro al Vaticano e nel portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri. A Santo Stefano del Cacco il breve testo si riferiva sicuramente a un'opera eseguita da Lorenzo nei primi anni della sua attività professionale: la data (1162) molto remota menzionata nella seconda parte della firma, dove inoltre il marmoraro compare per l'unica volta con l'attributo di figlio di Tebaldo, giustifica l'ipotesi che egli fosse molto giovane e non avesse pertanto ancora completato il tirocinio necessario per ottenere l'attestato di *magister*. Nell'ambone di San Pietro l'omissione può essere stata provocata dalla neces-

sità di utilizzare i versi leonini: le esigenze imposte dal rispetto delle rigide norme della rima e della ritmica spinsero forse il compositore dei versi ad adottare una soluzione grammaticale piuttosto stravagante, nella quale furono sacrificati i titoli. Più significativo è invece il confronto con il portale di Santa Maria di Falleri, nella cui iscrizione è adottato un testo identico a quello visibile sul frammento marmoreo di Subiaco. In entrambe le firme manca l'etnonimo *romani*, attestato di provenienza dall'Urbe solitamente utilizzato dai marmorari nei lavori eseguiti in provincia; come a Falleri, nel lavoro del Sacro Speco la particolarità del luogo e le direttive imposte dalla committenza costrinsero forse gli artisti marmorari a limitare l'autocelebrazione al minimo indispensabile, rendendo opportuno il ripiego su una formula molto più modesta e standardizzata[30].

L'identità del testo dell'iscrizione di Subiaco[31] con quella di Santa Maria di Falleri fa propendere per l'ipotesi di un espletamento quasi contemporaneo dei due incarichi. Poiché si ritiene che il portale dell'abbazia falerina sia stato eseguito all'incirca nel 1185[32], anche per l'architrave del cenobio sublacense si deve supporre una datazione tra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo, fase artistica della bottega sicuramente anteriore all'erezione del ciborio nella chiesa dei Santi Apostoli a Roma e del portale maggiore del duomo di Civita Castellana, opere nelle quali i due maestri marmorari appaiono in effetti già collocati sul medesimo piano artistico e professionale[33].

Le considerazioni esposte dimostrano come il frammento del Sacro Speco appartenesse in origine a un manufatto, con ogni probabilità un portale, eretto in un periodo di attività costruttiva di pochi anni anteriore ai lavori di trasformazione degli edifici conventuali di Subiaco, eseguiti durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216). Nell'ambito della fase di rinnovamento e di

[30] Questa caratteristica accomuna le due epigrafi con quella scolpita sull'architrave frammentario del duomo di Segni, dove tuttavia Lorenzo è indicato come *magister* e cambia la formula del testo. L'assenza dell'etnonimo *romani* in tutte le iscrizioni presenti sulle opere da lui eseguite – ad eccezione della firma sul portale della cattedrale di Civita Castellana, da considerarsi probabilmente uno dei suoi ultimi lavori – fa supporre che il marmoraro non fosse originario della capitale, e che abbia ricevuto la 'cittadinanza onoraria' solamente in tarda età, forse quale riconoscimento dei suoi indiscutibili meriti artistici.

[31] L'analisi dei caratteri epigrafici scolpiti sull'architrave sublacense mette in luce alcune caratteristiche comuni a tutte le iscrizioni presenti sulle opere eseguite da Lorenzo e Iacopo, che vengono abbandonate quando quest'ultimo assume in proprio la direzione della bottega: le A con la sbarretta centrale a 'v' si ritrovano identiche nell'ambone di Santa Maria in Aracoeli, sull'architrave del duomo di Segni, sui portali di Santa Maria di Falleri e della cattedrale di Civita Castellana, la forma della G è uguale nel duomo di Segni e nel portale di Civita Castellana, la T uncinata è impiegata anche nell'ambone dell'Aracoeli; nel Sacro Speco di Subiaco compaiono inoltre altri due particolari tipi di lettere, la E arcuata e la M scritta in corsivo, elementi che testimoniano la datazione precoce del frammento.

[32] Giovannoni 1904b, p. 402.

[33] Analogo parere in Claussen 1987, p. 63: secondo l'autore i caratteri epigrafici parlano a favore di una datazione al 1185 circa.

riorganizzazione dell'Ordine Benedettino, parte integrante della riforma della vita religiosa monastica da lui promossa, il papa favorì la radicale ristrutturazione del cenobio, a testimonianza della quale rimane l'epigrafe dipinta sotto l'affresco nella chiesa inferiore che raffigura lo stesso Innocenzo III insieme con l'abate Romano[34]. È tuttavia molto difficile individuare la possibile localizzazione del presunto portale. L'estrema articolazione degli ambienti che compongono il monastero, la grande quantità e la consistenza notevole degli interventi edilizi subiti nel corso dei secoli, consentono infatti di formulare soltanto ipotesi, non suffragate tuttavia da prove documentate e certe. Di sicuro vanno scartati dal novero delle possibilità tutti i settori della fabbrica realizzati a partire dall'inizio del XIII secolo. Giovannoni, ad esempio, ritiene che il pezzo di architrave possa provenire dall'antico accesso al cenobio; questo era posto più in basso rispetto all'attuale, e recava sulla porta la scritta *Ascendamus ad Montem Sion*, frase che poteva coincidere, secondo lo studioso, con la prima parte della formula d'invito, conclusa poi dall'epigrafe descritta in precedenza[35]. Di questo parere è anche Claussen, che si pone tuttavia la domanda se il frammento cosmatesco non appartenga invece al vicino convento di Santa Scolastica, dove la presenza dei diversi membri della bottega di Lorenzo è attestata da numerose iscrizioni[36].

4. Il portale maggiore del duomo di Civita Castellana

L'analisi degli elementi architettonici e decorativi della cattedrale di Civita Castellana consente di seguire l'attività della bottega laurenziana nell'arco di tutte e quattro le generazioni, da Lorenzo a Luca, passando per Iacopo e Cosma, con l'inserimento di Drudo *de Trivio*, *magister* estraneo alla famiglia e collaboratore di Luca nell'esecuzione dell'arredo presbiteriale: all'incirca quattro o cinque decadi di lavoro, nel corso delle quali la fabbrica civitonica si arricchisce di alcune tra le opere più significative dell'intera produzione artistica dei marmorari romani[37].

Sono ignote le motivazioni che hanno condotto alla creazione di un *unicum* cosmatesco di così elevato valore architettonico e simbolico in questa città di

[34] L'iscrizione si riferisce alla designazione del censo di Porziano per l'assegno annuale al convento, privilegio papale datato 24 febbraio 1203; già in precedenza, tuttavia, il pontefice si era occupato del Sacro Speco, poiché con una bolla del 30 agosto 1202, emanata in occasione di una sua visita al monastero, aveva donato sei libbre di moneta (Giovannoni 1904b, p. 402; Parlato, Romano 1992, pp. 302-303; Iacobini 1996, p. 390).

[35] Giovannoni 1908c, p. XIX.

[36] Claussen 1987, p. 63.

[37] Per un approfondimento sulle vicende costruttive della cattedrale di Civita Castellana si veda Creti, Boscolo, Mastelloni 1993b.

confine del *Patrimonium sancti Petri*. Se alcune ipotesi si basano sulla sua correlazione con la figura di Innocenzo III (1198-1216) – il quale risulta in effetti spesso coinvolto negli avvenimenti storici locali – appare poco convincente il tentativo di giustificare l'eccezionale valenza dell'intervento svolto sulla facciata del duomo con la volontà di segnalare l'ingresso nei territori posti sotto il diretto controllo pontificio attraverso la riproposizione, in chiave moderna e cristiana, di un arco trionfale a nord – il portico della cattedrale di Civita Castellana, appunto – che fungesse da contraltare dell'analogo nartece della cattedrale di Terracina, destinato a sua volta a marcare i limiti meridionali[38] del Dominio papale: due 'porte', quindi, due archi di trionfo eretti ai confini estremi dello Stato della Chiesa in un periodo in cui la visione politica delle alte gerarchie ecclesiastiche è tesa a sancire il primato assoluto del pontefice *Vicarius Christi* nella sfera religiosa e temporale.

L'intervento sulla facciata si articola in due fasi, nel corso delle quali vengono realizzate altrettante strutture d'ingresso, il portale mediano e quello sul fianco destro. La porta di sinistra è tralasciata: viene completata probabilmente in epoca posteriore, prendendo a modello l'omologa sul lato opposto, di cui riproduce le misure e la forma, un rettangolo concluso nella parte superiore da un semiarco; è però completamente priva di decorazione policroma e l'immagine musiva nella lunetta è sostituita da un affresco, ormai quasi del tutto scomparso[39].

La paternità del portale mediano è indicata dalla seguente iscrizione, scolpita su un'unica linea sulla fascia che collega le due zone di imposta degli archi[40] (*tav. 2a*):

℘ + LAVRENTIVS•CVM IACOBO FILIO SVO•MAGISTRI DOCTISSIMI ROMANI•H' OPVS FECERVNT• ♣

Se si esclude la firma che si trovava sul ciborio dei Santi Apostoli a Roma, nel portale maggiore del duomo di Civita Castellana si riscontra l'unico caso in cui i due marmorari capitolini sono posti sul medesimo piano professionale; in tutte le altre iscrizioni che ci sono pervenute la tipica forma verbale *fecerunt* è infatti

[38] Vedi il capitolo sul portico della cattedrale di Civita Castellana.

[39] L'affresco raffigura, con ogni probabilità, i Santi Martiri Marciano e Giovanni, le cui reliquie, provenienti da Rignano Flaminio, erano state riposte al di sotto dell'altare maggiore della cattedrale civitonica nell'anno 999 o 1000.

[40] L'analisi dell'epigrafe, incisa in lettere capitali romane (tranne la h, abbreviazione di *hoc*, scolpita in minuscolo), rivela la notevole abilità dello scalpellino. L'iscrizione è preceduta da un festone e da un *signum crucis* e termina con un segno di divisione triangolare e un'*hedera distinguens*: sono i medesimi elementi di punteggiatura che si trovano sul portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri. L'ultima parola (*fecerunt*) risulta più staccata, forse per evitare la slabbratura del marmo, ed è collegata al resto dell'iscrizione tramite un segno orizzontale di connessione. Devo al prof. Cimarra la notizia di un ripensamento, da me verificato direttamente: si notano infatti una croce e una L maiuscola, scolpiti in precedenza alcuni centimetri più a destra e poi coperti dalla nuova iscrizione.

sostituita dalla declinazione alla terza persona singolare *fecit*, riferita al solo Lorenzo, e Iacopo appare quindi in un ruolo subordinato. Nel portale mediano della cattedrale di Civita Castellana entrambi si dichiarano invece *magistri doctissimi*[41]: è il sintomo di un riconosciuto merito artistico, di una posizione dominante nell'ambito della cultura romana del periodo, che esprime la consapevolezza della propria abilità e fama, alimentata dall'importanza e dal prestigio degli incarichi svolti e dalla posizione di alto rango ricoperta all'interno della corte pontificia.

Gli storici dell'arte e dell'architettura che hanno affrontato lo studio del portale mediano del duomo di Civita Castellana hanno spesso sottolineato la sua relazione con il grande rosone soprastante, posto al centro della facciata della chiesa e poco visibile poiché parzialmente occultato dal settore centrale del portico[42] (*fig. 15*). È quasi unanime infatti l'opinione, basata sulla presunta identità tra le due opere, che siano entrambe scaturite da un'unica fase progettuale, riferibile agli ultimi anni del XII secolo e al genio di Lorenzo e Iacopo. Una più approfondita analisi del rosone evidenzia invece la scarsa affinità tra i suoi caratteri stilistici e quelli della lunetta del portale: a parte la sensibile differenza di dimensioni, gli elementi della rosa mostrano infatti un maggiore arcaismo, nonché un'esecuzione dei particolari alquanto mediocre. La cornice che circonda gli archetti è molto diversa da quella della struttura sottostante, che è formata dalla curvatura di un toro; rispetto alla lunetta, nel rosone mancano i risalti negli archivolti degli archetti, che sono costituiti da una banale superficie in piano e si collegano alle colonnine attraverso un elemento intermedio, una sorta di pulvino, assente nell'opera firmata da Lorenzo e da Iacopo. Anche i rispettivi apparati ornamentali presentano notevoli divergenze: le incrostazioni musive degli archetti del rosone non sono unite tra loro, contrariamente al portale dove questo aggancio è risolto in modo estremamente raffinato;

Fig. 15 – Civita Castellana, duomo, il rosone cosmatesco sulla facciata (foto dell'A.)

[41] È da notare come la firma sia stata apposta nel punto più centrale e visibile e che manca in questo caso l'indicazione del committente.

[42] Il rosone fu occluso nel corso della trasformazione settecentesca della fabbrica, quando venne realizzata una 'fodera muraria' interna, alla quale, in corrispondenza di questo elemento, fu addossato il nuovo organo (cfr. Creti, Boscolo, Mastelloni 1993b, pp. 127-150).

Fig. 16 – Civita Castellana, duomo, il portale maggiore (foto dell'A.)

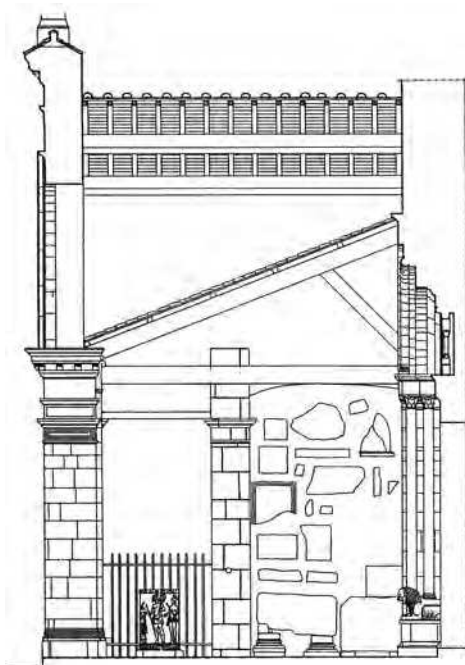



Fig. 17 – Civita Castellana, duomo, sezione trasversale del portico (disegno dell'A.)

manca inoltre l'inserzione del piccolo disco marmoreo, così tipico della maniera di Iacopo, al centro degli archetti e nel cerchio mediano. Sulla base di queste considerazioni di ordine stilistico sembra quindi molto probabile che il rosone appartenga a una fase costruttiva precedente a quella del portale.

La *facies* architettonica dell'ingresso maggiore del duomo di Civita Castellana (*fig. 16*) coniuga le forme tipicamente romaniche, mediate dal contatto con le maestranze cistercensi attive nel vicino cantiere di *Falerii Novi*, con quelle dei monumenti classici, che costituiscono i principali modelli di riferimento nella produzione artistica dei cosiddetti 'Cosmati': l'opera di Lorenzo e Iacopo è infatti sostanzialmente la combinazione di un portale a telaio incorniciato da una seconda struttura a risalti o a gradoni (*fig. 17*), tipo adottato per la prima volta nell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*), dove il portale eretto dagli stessi artisti qualche anno prima, come si deduce dalle date di riferimento, dalla formula utilizzata nella firma, e dall'indubbio sviluppo a livello compositi-

[43] Nelle realizzazioni dei marmorari romani si nota una notevole permeabilità alle forme nuove e ai principi costruttivi e decorativi delle maestranze con le quali vengono a contatto; indubbiamente il confronto

vo[43], riflette la medesima impostazione. A tale riguardo è necessario considerare anche le differenti committenze per le quali sono progettate le due opere: a Santa Maria di Falleri, infatti, l'austerità del luogo e le severe direttive imposte dall'Ordine di Citeaux impediscono ai due *magistri* il libero impiego del loro linguaggio, fatto anche di luce e di colore – elementi del tutto ammissibili e, anzi, auspicabili, in una chiesa cattedrale come quella di Santa Maria Maggiore a Civita Castellana – e il risultato è un portale di forme semplici, la cui bellezza è affidata soltanto al decoro e al perfetto bilanciamento delle membrature architettoniche.

Ciò che non è stato possibile eseguire nell'abbazia cistercense viene dunque realizzato nella cattedrale di Civita Castellana. La lunetta, che a Falleri rimane piena ed è rivestita con lastre di marmo e decorata semplicemente da un *signum crucis* scolpito sulla piattabanda, viene svuotata; all'interno è inserito un semirosone con archi oltre il centro, probabilmente suggerito dalla rosa già esistente sulla facciata, a testimonianza della maggiore libertà con la quale si esprimono i marmorari romani quando lavorano fuori dall'Urbe[44]: ne scaturisce un alleggerimento, anche visivo, della parte superiore, a tutto vantaggio dell'armonia dell'insieme.

I risalti dei tre archivolti (*tav. 2b*), che corrispondono ad altrettante paraste verticali, seminascoste dalle colonne e dalla lesena all'estremità, circondano la lunetta realizzando una struttura ad arco, interrotta soltanto visivamente dal basso fregio orizzontale, la cui importanza compositiva è sottolineata dall'inserimento di una vistosa decorazione policroma formata da inserzioni in marmo e piccole tessere in pasta vitrea; la fascia rettilinea collega le due zone di imposta degli archi ed è sormontata da una cornice riccamente intagliata con motivi vegetali. È interessante notare come il secondo risalto sia per metà costituito da una semicolonna voltata, con le estremità che poggiano su basi ionico-attiche adagiate in piano; la sua presenza non modifica tuttavia il disegno dei conci di marmo, la cui disposizione centripeta a raggiera contribuisce ad attirare lo sguardo degli osservatori verso il centro del semirosone.

Il margine interno del primo archivolto coincide con l'estremità della cornice che sormonta il fregio, secondo un motivo compositivo che si riscontra anche nei portali dell'abbazia di Santa Maria di Falleri e del convento-ospedale di San Tommaso *in formis* a Roma; nel duomo di Civita Castellana Lorenzo

con gli architetti cistercensi del monastero falerino deve aver inciso sulla formulazione di questo nuovo programma, che si sviluppò tuttavia secondo principi del tutto autonomi.

[44] La decorazione musiva degli archetti del semirosone è composta da un unico motivo, che si ripete su tutte le fasce curvilinee e si interrompe nei punti mediani, dove è sostituito da stelle a otto punte in mosaico dorato. Lo stesso disegno si riscontra nel cerchio di base, dove però il motivo stellare è più complesso e di colore rosso. È da notare inoltre la raffinatezza dei tagli nel marmo, che sono eseguiti con estrema precisione e cura al centro degli archetti.

e Iacopo realizzano inoltre un ordine architettonico di stampo squisitamente medievale, il cui spirito è completamente diverso dall'afflato classico che sembra dominare l'antistante portico di Iacopo e Cosma: manca infatti l'architrave, e l'abaco del capitello sostiene direttamente il fregio decorato a mosaico.

In basso, le colonne più interne poggiano sul dorso di due leoni, i cui corpi sono incastrati per un quarto nel muro posteriore (*tav. 3*). Gli animali stilofori sono un altro elemento peculiare del lessico architettonico dell'*età di mezzo*, ma escluso generalmente dal pur ricco repertorio scultoreo delle botteghe marmorarie capitoline, che si limitano, nei lavori eseguiti in patria, a introdurre delle fiere guardiane a protezione dell'ingresso. I corpi dei leoni presentano una torsione verso l'interno, per ammonire con il loro sguardo vigile e feroce il fedele che si accinge a varcare la sacra soglia del tempio; tuttavia soltanto uno di essi mostra tra le fauci una figura umana, rappresentazione spesso utilizzata nella scultura medievale e carica di significati allegorici[45]: anche qui, come in altre opere dei marmorari romani, viene posta in risalto la dicotomia tra i due lati del portale, riflesso del simbolico antagonismo tra le qualità paradisiache della parte destra e quelle infernali della parte sinistra. Le colonne, come nel portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri, sono molto snelle, quasi filiformi, e poggiano su basi formate anche in questo caso dall'alternanza di tre tori e due scozie, simili a quelle delle paraste retrostanti (*fig. 18*). Sono concluse da capitelli corinzi miniaturizzati (*fig. 19*) – di pregevole fattura e chiaramente ispirati ai modelli classici della capitale – nei quali i caulicoli fuoriescono da un doppio giro di foglie d'acanto.

Il riferimento costante all'antichità romana è evidente anche nei particolari decorativi delle modanature, dove si ritrovano gli stessi elementi utilizzati nei monumenti di età imperiale, con i quali i marmorari sono perennemente in contatto e che costituiscono quindi la loro principale fonte di ispirazione. L'ornamento scultoreo della cornice del 'telaio' interno è simile a quello visibile, tra gli altri, sul portale del Pantheon e sull'architrave della trabeazione del Tempio della Concordia. Anche il motivo presente sulla prima gola della fascia di raccordo tra le due zone di imposta dell'arco trova i suoi precedenti in edifici antichi, così come il listello ad astragali e i dentelli della parasta esterna. I confronti con le altre opere di Lorenzo e Iacopo consentono inoltre di individuare una persistenza di motivi decorativi, evidentemente propri della bottega.

[45] Sull'argomento si vedano, tra gli altri, Davy 1988; Beigbeder 1989; Demetrescu 1997. Nel simbolismo medievale la figura del leone assume molti significati, tra loro contrastanti. Può essere la fiera dei bestiari, raffigurazione di Cristo che concede la vita; la *forza*, secondo il noto passo dell'*Apocalisse* (V, 5) *Ecce vicit leo de tribu Iuda*, che difende il debole, rappresentato dall'immagine di un bambino; il guardiano, come indica il distico dell'Alciati citato in Cardinali 1935, p. 41, nota 1: *Est leo, sed custos, oculis qui dormit apertis; templorum idcirco ponitur ante fores*. Un'interpretazione in chiave negativa (Prima Epistola di San Pietro, V, 8) identifica invece il leone con il diavolo, e il bambino tra le fauci con l'anima cristiana che sta per essere divorata.

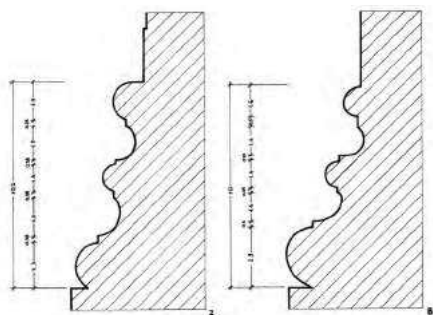



Fig. 18 – Civita Castellana, duomo, profilo delle basi delle colonne e delle paraste del portale maggiore (disegno dell'A.)

Fig. 19 – Civita Castellana, duomo, il capitello della colonnina di destra del portale maggiore (foto dell'A.)

Il portale è chiuso lateralmente da altre due paraste di dimensioni maggiori, su cui poggia il risvolto orizzontale della cornice dell'arco più grande. Claussen ritiene che questi elementi siano stati aggiunti più tardi da Iacopo, allo scopo di realizzare il perfetto inquadramento della struttura d'ingresso nel varco mediano del portico[46]: in effetti le due paraste appaiono totalmente avulse dal contesto, e sembrano pronte ad accogliere un altro arco; inoltre anche i tagli sulle lastre di marmo non coincidono con quelli dei risalti vicini, e si notano altresì dei fattori di discontinuità nei punti di attacco. La presenza delle strombature, non molto profonde, accentua il carattere centripeto del manufatto, conferendogli una sorta di prospettiva che contribuisce a sottolineare ulteriormente l'importanza del vano centrale; questo è circondato dalla struttura a 'telaio', elemento del tutto autonomo caratterizzato da una fortissima policromia e dall'impiego di un marmo più chiaro rispetto alla 'cornice' formata dal portale più esterno.

[46] Claussen 1987, p. 68.

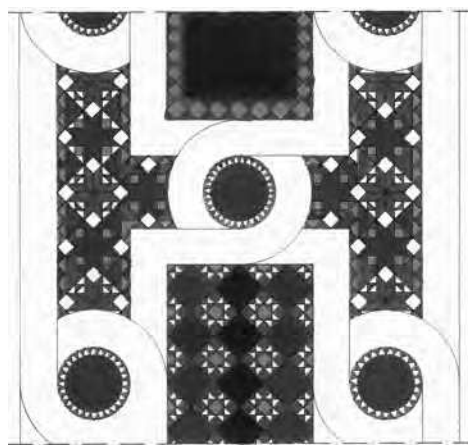
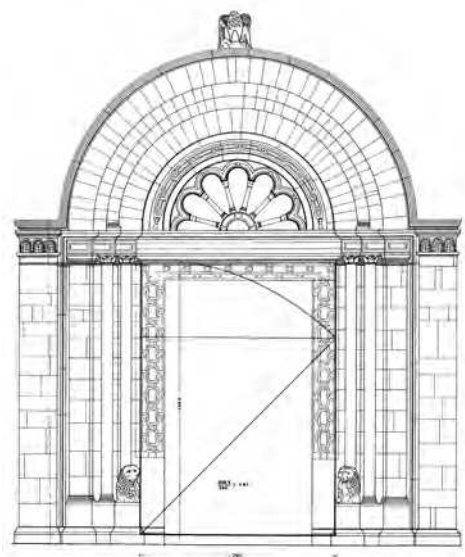
Sicuramente l'aspetto simbolico riveste un ruolo fondamentale nell'opera di Lorenzo e Iacopo[47]. Nelle fonti letterarie medievali i portali delle chiese sono spesso associati alla 'Porta del Paradiso', allegoria di Cristo – "io sono la porta e colui che entra attraverso di me sarà salvato" – in grado di condurre alla vita eterna; rientra in questa visione mistica e celestiale dell'architettura anche l'uso del colore, elemento tipico della produzione artistica dei marmorari romani. Tutto conduce verso l'interno, dove i fedeli – gli *intrantes* dell'iscrizione mutila sull'architrave del portico – vengono accompagnati, attraverso la guida policroma formata dalla decorazione marmorea del pavimento, fino all'altare. Anche la funzione apotropaica degli animali, in questo caso i due leoni stilofori in basso e l'aquila in alto[48], è parte integrante del percorso liturgico: l'itinerario di purificazione continua dentro la navata con i leoni e la sfinge poste sui fianchi delle transenne del presbiterio e si conclude con la rappresentazione delle fiere che, probabilmente, sostenevano i braccioli dell'ipotetica cattedra vescovile originaria, ormai totalmente scomparsa.

L'individuazione, precedentemente segnalata, di un 'portale nel portale', riceve una conferma dall'analisi dei singoli elementi che compongono l'opera. L'esame della struttura interna 'a telaio' conduce infatti alla scoperta di un processo progettuale che si sviluppa dall'insieme al particolare (e viceversa), secondo un rapporto di consonanza delle parti al tutto più volte esplicitato nei trattati filosofico-teologici della tarda *età di mezzo* e che ben si adatta inoltre alla riscoperta dell'Antico operata nella cosiddetta 'Rinascita' del XII secolo[49]. Il rapporto proporzionale tra la larghezza (290 cm) e l'altezza (410 cm) del "telaio" è di 1 : $\sqrt{2}$; geometricamente, è il risultato che si ottiene ribaltando sulla verticale la diagonale del quadrato costruito sulla base (*fig. 20*). Si tratta di un procedimento costruttivo molto semplice, la cui utilizzazione è confermata dall'analisi metrica della porta destra, eseguita dal solo Iacopo e concepita secondo il medesimo schema, nonché di altre opere della bottega, dove si riscontra la medesima impostazione compositiva incentrata sul controllo geometrico degli elementi[50]. Osservando con attenzione le lastre di marmo che formano gli

[47] In Demetrescu 1997, p. 36, si individua un preciso significato simbolico nel numero dei conci che compongono i tre archivolti; a suo parere l'arco più interno, formato da 33 conci, corrisponderebbe agli anni di Cristo, il secondo (44 conci), si riferirebbe al numero biblico delle grandi prove, mentre quello all'esterno (35 conci) sarebbe formato dal prodotto del 5, simbolo della nuova legge, e del 7, il numero perfetto.

[48] Secondo Demetrescu 1997, p. 13, nel simbolismo medievale "l'aquila, che insegna ai piccoli a volare in alto guardando il sole, rappresentava lo stemma solare dell'ascensione verso il cielo".

[49] Ad esempio Ugo di San Vittore, nel suo *Didascalion*, indica come la disposizione delle parti nel tutto manifesti l'armonia della Natura e l'unità in seno alla molteplicità. Questa armonia presuppone un accordo tra le diverse parti.

[50] Sull'argomento vedi Beaujouan, Morpurgo 1995. È d'altronde noto l'utilizzo, in epoca medievale, di schemi proporzionali basati sull'impiego dei numeri, sia interi che irrazionali. Tra gli eruditi del XII e XIII secolo riscuotono infatti notevole fortuna la sezione e il rettangolo aurei, gravidi di numerose conseguenze geometriche

Figg. 20-21 – Civita Castellana, duomo, portale maggiore, proporzionamento e dettaglio della decorazione degli stipiti (disegni dell'A.)

stipiti si nota inoltre come le tre porzioni lapidee che contengono la decorazione musiva abbiano le stesse dimensioni, quasi a voler evidenziare la genesi geometrica del portale, che sembra impostato tenendo presente la ben nota valenza mistica del quadrato e del cerchio[51].

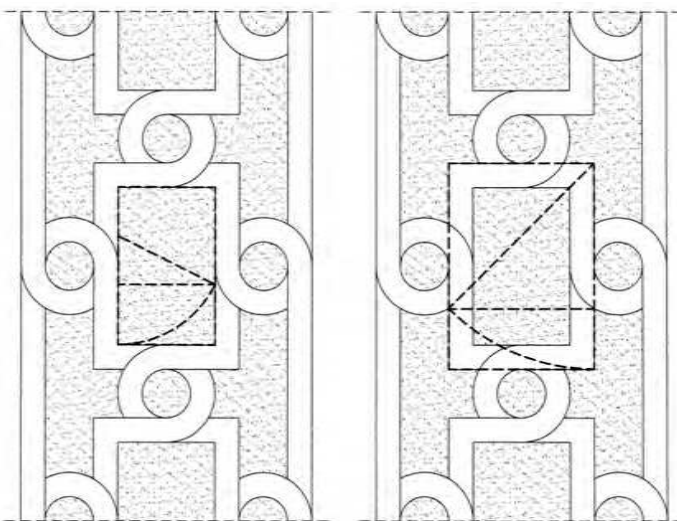
Le medesime proporzioni utilizzate nella progettazione globale si ritrovano anche nei campi rettangolari che formano la decorazione musiva degli stipiti

e pertanto giudicati "magici", e il "pi greco", che si ottiene, con sufficiente approssimazione, dal rapporto 22 : 7. I costruttori hanno inoltre a disposizione strumenti concepiti per realizzare tali proporzioni con poca fatica, con i quali è possibile disegnare direttamente un rettangolo aureo o altre figure piane, oppure determinare la rastremazione dei conci degli archivolti. L'esempio più noto di un trattato pratico di geometria applicata alla costruzione di edifici è senz'altro il "*Livre de portraiture*" di Villard de Honnecourt, nel quale compare, tra gli esempi caratteristici, "la costruzione di due recipienti cilindrici, l'uno contenente il doppio dell'altro, per cui i diametri dei cerchi di base nel rapporto 1 a radice di 2 sono ottenuti con lo spostamento di una squadra intorno al primo cerchio". Il carattere divino delle leggi matematiche e geometriche trova larga eco nelle teorizzazioni filosofico-teologiche medievali che prendono spunto dalla silloge agostiniana (nel *De Ordine* (II, 15) sant'Agostino sottolinea come chi abbia compreso i numeri semplici e intelligibili possa giungere più facilmente alla comprensione dei misteri divini), ripresa più tardi da san Tommaso d'Aquino, secondo la quale la comprensione del Creato è resa più facile dalla conoscenza dell'Aritmetica. Per san Tommaso d'Aquino (*In librum Boetii de Trinitate*, V, 1), infatti, l'aritmetica, insieme con le altre arti del *quadrivium*, è lo strumento che consente alla mente umana di riconoscere e capire l'arte di Dio. Nel XII secolo il contatto con la civiltà araba, all'avanguardia nello studio di questa scienza, favorisce la sua diffusione nelle Università, consentendo anche ai laici di entrare in possesso di quelle nozioni che fino ad allora sono state patrimonio esclusivo della cultura ecclesiastica. Il rapporto con le Università, più volte evidenziato nelle raffigurazioni pittoriche, rende chiaro l'interesse degli artisti nei riguardi delle discipline scientifiche, anche se nel caso dei costruttori si rileva l'uso di formule per lo più pratiche, derivanti quasi esclusivamente dall'esperienza e non da procedimenti matematici o geometrici.

[51] Secondo Davy 1988, p. 195, il quadrato appartiene al tempo, mentre l'eternità è rappresentata dal cerchio. Il cerchio esprime quindi il celeste, e il quadrato il terrestre.

(*figg. 21, 22*); si tratta indubbiamente di un riflesso della relazione tra *macrocosmo* e *microcosmo*, cioè tra *divino* e *umano*, che conosce una notevole fortuna nella trattatistica dell'*età di mezzo*, secondo la quale se il Mondo è l'immagine del grande Universo, l'uomo ne è una replica in piccolo[52]. Nei campi rettangolari si nota inoltre l'esatta corrispondenza con il sistema di misura in uso nel Medioevo, che nelle zone sotto la diretta influenza di Roma coincide ancora con quello in vigore in epoca imperiale[53].

Un'attenta osservazione del portale evidenzia la costante ricerca della simmetria, anche nei particolari più minuti. L'uso esasperato del metodo geometrico, della concatenazione tra gli elementi semplici, come i triangoli e i rettangoli, utilizzati per formare figure più complesse, porta inevitabilmente i marmorari a ragionare secondo schemi legati alla pura razionalità. Interessante, a tale proposito, è la disposizione degli elementi musivi sugli stipiti e sull'architrave: se si focalizza l'attenzione sulle soluzioni angolari, si nota come si verifichi una fusione tra gli elementi verticali e quello orizzontale: i campi rettangolari estremi si incastrano l'uno nell'altro e realizzano il collegamento stipite-architrave[54]. Il cambiamento dei raccordi da rettilineo a semicircolare sottolinea inoltre la diversità delle due

Fig. 22 – Civita Castellana, duomo, analisi delle geometrie dei motivi decorativi degli stipiti del portale maggiore (disegno dell'A.)

52 Sull'argomento vedi Davy 1988, p. 47.

53 Piede = 29,56 cm; Palmo = 7,39 cm = ¼ Piede. I rilievi hanno confermato come siano presenti anche i multipli e i sottomultipli delle due unità di misura principali.

54 Sull'architrave si individuano i segni di un'iscrizione dedicatoria, parzialmente coperta dalle incrostazioni musive. Si tratta di una invocazione alla Vergine Maria, incisa su due righe: + VIRGO PROLE PIA NOBIS SVCCVRRE MARIA / [-]MA[---]OR[---]ON[---] O F[---]SSI[---] E[---] E[-]T

zone, consentendo altresì l'aumento delle dimensioni dei dischi della fascia mediana in corrispondenza dell'architrave. I motivi geometrici presenti nei campi rettangolari e negli elementi di raccordo mostrano anche una perfetta simmetria rispetto al centro, il cui asse viene sottolineato da un pieno[55].

Molto interessante è la soluzione di raccordo dei 'nastri' curvilinei che compongono la decorazione della fascia musiva nella lunetta. È questo un motivo comune a tutte le botteghe marmorarie, già utilizzato in precedenza da Lorenzo e Iacopo nell'ambone di Santa Maria in Aracoeli a Roma (*fig. 8*) e che ritroveremo successivamente nel fregio del portico di Civita Castellana. La continua ricerca della simmetria bilaterale, evidenziata dalla corrispondenza rispetto all'asse dei motivi geometrici presenti nei rettangoli intermedi, costringe in questo caso gli artisti a inserire un elemento anomalo in prossimità del centro della lunetta, consentendo di risolvere in maniera indolore il problema compositivo[56].

Sulla datazione precisa del portale mediano del duomo di Civita Castellana la discussione è ancora aperta, anche se comunemente si indica quale periodo più probabile l'ultima decade del XII secolo o i primissimi anni del XIII: gli autori che si dichiarano a favore di questa ipotesi si basano sul confronto con il lavoro eseguito da Lorenzo e Iacopo nella vicina abbazia di Santa Maria di Falleri. La formula dell'epigrafe rende inoltre evidente l'ormai avvenuta consacrazione di Iacopo quale maestro marmorario e indica che ci troviamo di fronte a una delle ultime opere da lui eseguite con il padre.

5. Il pavimento del duomo di Civita Castellana

Anche se non è datato o firmato, il pavimento cosmatesco della cattedrale di Civita Castellana (*fig. 23*) può essere ragionevolmente attribuito a uno dei membri della famiglia di Lorenzo, la cui attività nella fabbrica, svolta nell'arco di quattro generazioni, è attestata dalle numerose epigrafi superstiti; appare infatti difficilmente ipotizzabile la presenza di marmorari concorrenti, sebbene si conoscano alcuni cantieri nei quali le diverse botteghe si sono più volte avvicendate o hanno lavorato contemporaneamente[57].

[55] La decorazione musiva della fascia superiore dell'architrave è formata da una serie di bande orizzontali, nelle quali è inserito un motivo a stelle (di queste, la centrale è di colore giallo-oro e le altre alternativamente rosse e blu), separate da dischi di porfido rosso e verde. Il settore mediano mostra invece una successione di tre motivi, due composti da un disegno geometrico e il terzo da un rettangolo di marmo verde. La zona inferiore è decorata con bande simili in forma e dimensioni a quelle della prima fascia, mentre cambiano i motivi geometrici. È chiara la volontà di introdurre una simmetria bilaterale rispetto al centro, il quale viene ancora più evidenziato mediante l'inserimento di altre due stelle dorate ai lati del disco mediano della fascia inferiore.

[56] È da notare anche la raffinata soluzione dei 'nastri' che scaturiscono dai due 'vasi' posti alle estremità (nel simbolismo medievale l'immagine del vaso indicava la Vergine, e, più in generale, la Madre).

[57] I tentativi di attribuire e datare il litostrato civitonico si basano soprattutto su considerazioni di carattere stilistico. In HUTTON 1950, p. 27, interpretando in tal senso l'epigrafe posta sull'architrave del portale me-

Fig. 23 – Civita Castellana, duomo, il pavimento (foto dell'A.)

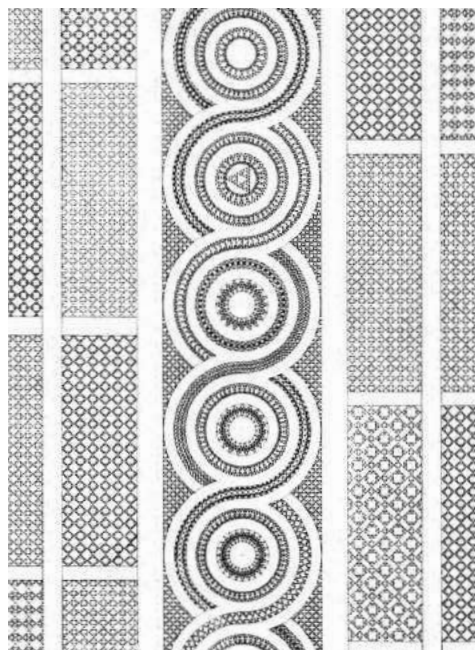



Fig. 24 – Civita Castellana, duomo, dettaglio del rilievo della pavimentazione (disegno dell'A.)

Uscito quasi indenne dalla profonda trasformazione tardobarocca che ha completamente alterato l'impianto della chiesa medievale, il litostrato è ancora in gran parte originale nella zona corrispondente all'attuale navata, mentre è stato sicuramente ricomposto negli altri settori, come si nota con facilità osservando il forte decentramento del quinconce situato nel transetto e l'estrema confusione dei riquadri rettangolari presenti nella medesima area (*fig. 23*). Queste modifiche non sono state tuttavia causate dai lavori settecenteschi, nel corso dei quali il pavimento fu anzi coperto con cura con uno spesso strato di terra per preservarlo dagli eventuali danni provocati dalla demolizione delle

diano, si assegna a Lorenzo e Iacopo l'intera responsabilità della costruzione della chiesa, e quindi anche del pavimento. In Mastrocola 1962, p. 402, n. 5, si mette in relazione il pavimento con le transenne presbiteriali e se ne assegna la paternità a Drudo *de Trivio*, osservando come tra le tessere musive si riscontri la prevalenza del motivo geometrico delle stelle a otto punte che caratterizza il ciborio del duomo di Ferentino. Di parere diverso è Glass 1980, pp. 63-64, che data il litostrato civitonico al primo quarto del XIII secolo e lo assimila a quello della cripta del duomo di Anagni. Alla Glass si fa riferimento in Parlato, Romano 1992, pp. 91-92, dove si ritiene possibile un'esecuzione intorno al 1230, quando fu probabilmente realizzato il nuovo altare maggiore. In Bassan 1996, pp. 246-247, si considera poco convincente l'attribuzione della Glass e si assegna in modo generico il pavimento alla bottega di Lorenzo.

colonne e dei settori murari a esse sovrapposti[58]. È probabile che l'aspetto disomogeneo sia invece da attribuire a un non documentato rinnovamento del tardo XVI o dell'inizio del XVII secolo, conseguente all'entrata in vigore della riforma gregoriana, la quale, imponendo il cambio di rito, rese inutili gli ingombranti arredi presbiteriali delle chiese del tardo Medioevo, con la conseguente ridefinizione planimetrica e spaziale dei settori liturgici da essi occupati.

Il pavimento della cattedrale di Civita Castellana, pur rientrando pienamente nella tradizione dei litostrati cosmateschi del XII e XIII secolo, si differenzia da questi per alcune peculiarità stilistiche. È infatti caratterizzato dalla presenza di una fascia mediana, composta da diciassette cerchi concatenati secondo un motivo *a guilloche* (*fig. 25*) e fiancheggiata su entrambi i lati da quattro file di rettangoli che occupano l'intera larghezza della navata, esempio unico tra le tipologie di questo genere, nei quali lungo l'asse veniva di solito inserito un quinconce, la cui ruota principale corrispondeva al centro geometrico della chiesa[59]. La fascia, che non mostra segni di discontinuità ed è conclusa, come

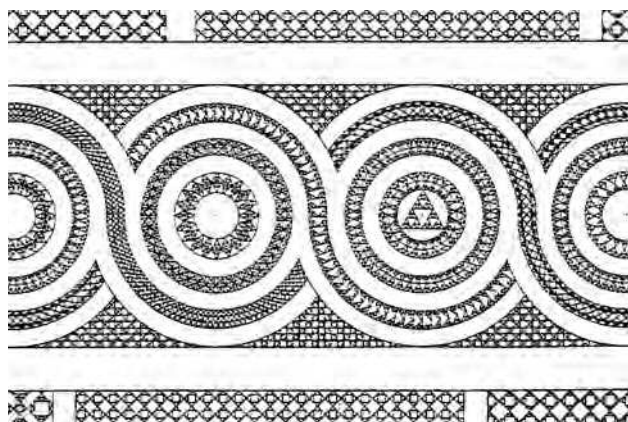



Fig. 25 – Civita Castellana, duomo, dettaglio della fascia mediana del pavimento (disegno dell'A.)

[58] Il lavoro è descritto nel Libro Mastro dei lavori di ristrutturazione della cattedrale, un tempo conservato nell'archivio vescovile e attualmente in mani private: "Per la terra presa con Schifi di fori in Strada, e portata sopra il pavimento di musaico antico della nave di mezzo, e coperto tutto egualmente prima che si fosse principiato à demolire la chiesa vecchia affinché non avesse patito alcun danno in occasione tanto della demolitura della vecchia, quanto della costruzione della nuova Chiesa ...". Il vescovo Tenderini, promotore dell'intervento di 'riduzione alla moderna' della fabbrica civitonica, si era d'altronde espresso già in precedenza a favore della tutela del litostrato cosmatesco, emanando un decreto che vietava di asportare le tessere marmoree della navata mediana (Archivio Vescovile di Civita Castellana, IV Visita Pastorale di mons. Tenderini, 7 giugno 1736, voce "De Pavimento": *Confirmavit decretum ut nullo modo cacavari possit medium*).

[59] Un motivo simile a quello civitonico si trova all'interno del recinto della *schola cantorum* di San Clemente a Roma, dove tuttavia i cerchi sono soltanto dodici e hanno dimensioni molto più piccole. La presenza di una *rota* marmorea al centro della chiesa è messa in relazione con la cerimonia di consacrazione dell'edificio, nel corso della quale il celebrante percorreva un itinerario che collegava diagonalmente gli angoli opposti della chiesa; il punto di incontro dei bracci di questa croce immaginaria veniva marcato tramite l'inserimento

attestano le tipiche soluzioni decorative terminali del primo e dell'ultimo cerchio, è limitata lateralmente da due larghe strisce di marmo bianco, che sottolineano ancora di più il suo ruolo di asse visivo nell'itinerario liturgico e di purificazione del fedele[60]. Lo stretto rapporto simbolico tra l'immagine dell'ingresso centrale come 'Porta del Paradiso' e la guida realizzata dal pavimento, a Civita Castellana è reso ancora più evidente dalla loro perfetta fusione: la fascia dapprima asseconda lo sfalsamento della facciata e poi lo corregge, riportando la visuale dell'osservatore verso l'altare. Per raggiungere tale scopo vengono utilizzate tutte le possibilità offerte dalla luce e dal colore, adottando i toni più scuri, che scaturiscono dal maggior impiego del marmo verde e del porfido rosso e che producono concentrazione, nella fascia mediana e nei quinconce; nei campi rettangolari, considerati dei semplici settori di riempimento, è invece preferita una tonalità chiara, ottenuta con la netta prevalenza del marmo bianco. Anche l'impiego di tessere lapidee di dimensioni diverse segue il medesimo principio: nella fascia centrale e nei quinconce il disegno è infatti composto da motivi geometrici molto minuti, che suscitano l'impressione di una maggiore preziosità ed evidenziano, con il loro cromatismo più intenso, la differente valenza percettiva dei singoli settori[61].

A Civita Castellana i mutamenti subiti dall'edificio non consentono di determinare con esattezza le correlazioni tra il partito decorativo del pavimento e la struttura interna della chiesa romanica, anche se l'assenza di tessere nelle navatelle laterali rende probabile l'ipotesi che il litostrato cosmatesco si sviluppasse soltanto nella navata centrale e nel presbiterio. La forte asimmetria planimetrica comportava problemi compositivi di difficile risoluzione; fu necessario innanzitutto adeguare il disegno complessivo alla sensibile rastremazione della navata verso il presbiterio, compensandola con la minore larghezza della quarta e ultima fila di rettangoli. Il differente numero degli archi che separavano sui due lati la navata centrale dalle due navatelle fu inoltre la probabile causa della mancata corrispondenza bilaterale tra le file di riquadri musivi che fiancheggiano la fascia mediana.

Nonostante queste difficoltà, anche nel pavimento fu adottato quel processo progettuale basato sull'impiego di sistemi geometrico-proporzionali già osservato nelle altre opere della famiglia di Lorenzo. Il rilievo dei riquadri rettan-

di un elemento distintivo, il più delle volte un quinconce. In altri casi la croce segue gli assi (longitudinale e trasversale) della chiesa.

[60] La concatenazione tra i settori musivi dei cerchi avviene tramite la loro unione nei punti di flesso situati in corrispondenza dell'asse.

[61] Secondo Raspi-Serra 1972, pp. 102-104, il pavimento "completa i presupposti tematici della facciata, anche simbolici. La paratattica continuità dell'ambiente realizza, infatti, il significato emblematico dell'arco che interrompe il portico di tradizione romana: nell'innesto della fascia mediana del litostrato nella direttrice della città. Attraverso l'arco, simbolo di Roma, la chiesa si concludeva nella città e la città nella chiesa".

golari evidenzia infatti i precisi rapporti numerici che intercorrono tra i loro lati. In particolare:

a – otto delle nove file del settore a sinistra dell'asse sono lunghe 242 cm e larghe 77 cm; il rapporto tra il lato maggiore e il lato minore dei rettangoli risulta pertanto 242 : 77 = 3.14 = ϖ;

b – sei delle dieci file del settore a destra dell'asse sono lunghe 239 cm e larghe 76 cm; eseguendo il medesimo rapporto si ottiene anche qui 239 : 76 = 3.14 = ϖ;

c – le tre file seguenti del settore di destra sono lunghe 190 cm e larghe 76 cm; il rapporto è in questo caso 190 : 76 = 2.50;

d – l'ultima fila del settore di sinistra è lunga 231 cm e larga 77 cm; i due lati si trovano quindi nella relazione 231 : 77 = 3;

e – l'ultima fila del settore di destra è lunga 215 cm e larga 76 cm; il rapporto risulta $215 : 76 = 2.828 = 2 \times 1.414 = 2 \times \sqrt{2}$.

Queste considerazioni metrologiche mettono in risalto l'esistenza di un controllo geometrico nelle proporzioni del pavimento, tra l'altro facilmente realizzabile dalle maestranze utilizzando quei procedimenti empirici che, come è noto, rientravano nel vasto bagaglio di conoscenze pratiche a disposizione dei costruttori medievali.

La volontà di ordine e di simmetria si riscontra anche nell'analisi dei motivi centrali della fascia mediana, 14 dei quali adottano dischi marmorei interi, mentre 3 sono composti da figure geometriche complesse. La loro disposizione non è casuale, ma segue una precisa legge compositiva: si susseguono, a partire dall'ingresso, quattro dischi interi, un motivo geometrico, tre dischi interi, un motivo geometrico, tre dischi interi, un motivo geometrico, quattro dischi interi. Nella fascia, lo spazio risultante tra i cerchi concatenati e le bande laterali è riempito con tessere marmoree; nonostante l'elevato numero di settori, trentasei, i disegni utilizzati sono solo cinque, a testimonianza di una scelta consapevole e di una loro specializzazione, riscontrabile anche nell'esame dei motivi centrali e delle fasce circolari.

Il riquadro marmoreo del transetto (*fig. 26*) mostra un impianto geometrico molto particolare, che si ritrova in altri esempi di chiese romane, tra le quali Santa Francesca Romana e San Crisogono[62]. All'interno di un campo quadrato a mosaico di grandi dimensioni è inserito un altro quadrato, ruotato di 45 gradi, i cui vertici coincidono con i punti medi dei lati del primo. I settori triangolari negli spigoli sono riempiti con quattro cerchi, che si collegano al quadrato più interno attraverso la perfetta connessione, nei punti di tangenza, tra le fasce circolari e quelle rettilinee. Questo disegno corrisponde a quello visibile sugli stipiti del portale mediano e si ritrova anche nella decorazione dell'ambone

[62] In Glass 1980, p. 64, si ritiene (erroneamente) che i due quinconce siano stati realizzati nel Settecento.

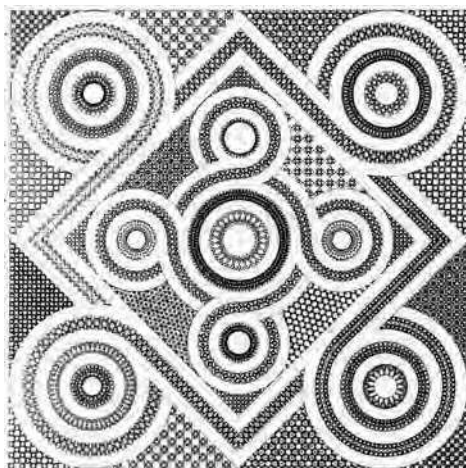



Fig. 26 – Civita Castellana, duomo, pavimento: dettaglio del quincunx *del transetto (disegno dell'A.)*

della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma: è un partito decorativo che faceva quindi parte del repertorio della bottega, come dimostra la sua utilizzazione nel pavimento realizzato da Cosma nella cattedrale di Anagni. L'interno dell'elemento ruotato è riempito con un quinconce, il cui cerchio centrale assume le dimensioni di quelli esterni: si ottiene così l'immagine di un secondo motivo a quinconce, più grande, che contiene il primo[63]. Si attua pertanto il medesimo principio compositivo – nel quale è forse ravvisabile la volontà di rappresentare il 'microcosmo' nel 'macrocosmo' – che aveva ispirato Lorenzo e Iacopo nella realizzazione del portale.

Il riquadro del presbiterio, largamente restaurato, ha la stessa forma di quello del transetto, ma dimensioni leggermente minori[64].

Nei due quinconce si nota infine la volontà di stabilire una simmetria tra le tessere marmoree che riempiono i diversi settori a mosaico; nei campi corrispondenti od opposti, infatti, tranne alcune eccezioni, sono presenti gli stessi motivi decorativi, che mostrano la specializzazione già osservata nella fascia mediana[65].

[63] I motivi centrali del quinconce nel transetto sono composti da dischi interi, contrariamente a quanto avviene nel quinconce nel presbiterio, nel quale i due cerchi esterni in corrispondenza dell'asse trasversale hanno un motivo centrale più complesso che coincide, a sinistra, con una stella a sei punte su base esagonale, e a destra con un elemento 'a foglie', anch'esso su base esagonale, formato dall'incrocio di una combinazione di cerchi alternati. Quest'ultimo disegno si riscontra anche in uno dei settori del quadrato più interno.

[64] Nel quinconce situato nel presbiterio si riscontra la presenza di un elemento decorativo anomalo, forse un'aquila stilizzata. Una forma simile si nota anche nei quinconce del pavimento di San Crisogono e del duomo di Ferentino.

[65] Particolarmente interessanti sono le soluzioni dei raccordi e quelle delle curve; in queste la collocazione radiale delle tessere provoca un aumento delle loro grandezze verso l'esterno. Si nota inoltre l'estrema cura delle maestranze nel taglio del marmo e nel controllo dimensionale delle tessere, che risultano sempre intere o divise esattamente a metà.

6. Le colonnine dell'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola Tiberina a Roma

Anche se attualmente sono collocate nell'abside di Sant'Alessio sull'Aventino, dove fungono da elementi decorativi del seggio episcopale incorporato nel coro ligneo settecentesco, le due colonnine marmoree (*fig. 27*) provengono in realtà dalla vicina chiesa di San Bartolomeo all'Isola, come attesta la coincidenza tra la firma scolpita sul fusto di destra e l'iscrizione presente un tempo nell'edificio tiberino, la cui memoria è registrata in un manoscritto compilato alla fine del XVI secolo e conservato presso l'archivio di Santa Maria in Vallicella[66]:

+IACOBVS LAVRENTII FECIT HAS DECEM ET NOVEM COLVMPNAS CVM CAPITELLIS SVIS•

Un'ulteriore conferma della loro primitiva localizzazione si ricava dalla lettura di un breve passo di Frate Casimiro da Roma, il quale, descrivendo l'interno di San Bartolomeo all'Isola, ricorda l'esistenza dell'epigrafe, che ritiene fosse collocata nella cripta, al pari delle due colonne, *di marmo ma ritorte* e poste al termine *di uno stretto e breve corridore*[67], forse le medesime più tardi trasportate a Sant'Alessio[68].

Fig. 27 – Roma, chiesa dei Sant'Alessio, le colonnine cosmatesche nell'attuale collocazione (foto dell'A.)

66 Archivio Vallicelliano, Manoscritto O.26, *Opuscola Propria Manu Scripta Vel Subscripta A Venerabili Dei Servo Iuvenale Ancina Episc. Salutiar*. Una copia è presente anche in BAV, Cod. *Vat. lat*. 9200, f. 360.

67 Casimiro da Roma 1744, p. 386.

68 In Zambarelli 1924, p. 65, si ritiene che le colonnine siano state tolte dai Francesi nel 1798 o 1810. Diverso avviso in Bessone-Aurelj 1935, p. 22, e in Hermanin 1945, p. 67, secondo i quali furono trasportate a Sant'Alessio nel XVII secolo.

Queste parole, piuttosto oscure e sicuramente condizionate dalla dichiarata conoscenza diretta del documento vallicelliano, che l'erudito ecclesiastico attribuisce a Francesco Maria Tarugi, cardinale titolare di San Bartolomeo, pur avvalorando l'ipotesi dell'originaria appartenenza delle colonnine all'arredo presbiteriale della fabbrica sull'Isola Tiberina, lasciano aperti numerosi interrogativi, prestandosi a varie interpretazioni. Sia il testo del manoscritto, alquanto deteriorato, che gli appunti, in verità molto concisi, del Frate Casimiro, non forniscono infatti informazioni sufficientemente dettagliate sull'antica disposizione delle suppellettili all'interno della chiesa.

Nel codice i versi sono preceduti da una breve introduzione, dalla quale si deduce che l'epigrafe si trovava nella *Capella* [sic] *s^{ta} di San Bartolomeo*[69]; in entrambi gli scritti la firma di Iacopo è inoltre considerata parte integrante di una formula molto più lunga (31 versi) che inizia con l'indicazione dell'anno 1180, e non c'è alcun accenno alla circostanza, sicuramente degna di nota, che fosse incisa sul fusto di una colonnina incrostata di mosaici. L'autore del manoscritto ha elencato, l'una di seguito all'altra, le epigrafi presenti nella 'Cappella', senza distinguere il luogo dove queste realmente si trovavano; nello stesso modo si comporta il Casimiro, che si limita a ricopiare i versi del codice vallicelliano, aggiungendo tuttavia in un'altra parte del libro alcune osservazioni personali, tra cui spicca la nota relativa alla presenza delle colonnine tortili e del pavimento *di prezioso musaico, di cui una porzione è ottimamente conservata*[70], posto davanti a esse.

L'identità fra il testo trascritto nel codice e l'epigrafe visibile su uno dei due fusti collocati nell'abside di Sant'Alessio[71] lascia comunque pochi dubbi sulla provenienza del lavoro di Iacopo; la formula dell'iscrizione, del tutto inusuale nel repertorio cosmatesco in generale e della bottega laurenziana in particolare, rende infatti del tutto insostenibile l'ipotesi che si tratti di due opere diverse, entrambe realizzate dal medesimo artista romano.

Poiché la firma relativa all'opera di Iacopo è inserita al termine di una frase molto più estesa, che unisce la testimonianza dei lavori effettuati nel 1180 con un non ben precisato intervento di Nicola d'Angelo, per molto tempo si è ritenuto che il figlio di Lorenzo avesse partecipato, nel medesimo anno, all'erezione della *Capella*, quale aiuto del più noto e anziano marmoraro[72]. Sulla base

69 Kinney 2006, p. 28, nota 29, trascrive l'*incipit* del testo del manoscritto valicelliano nel modo seguente: *Versi che sono nella Cappella sta di so Bart.o Credo fusse al tempo di Aless.ro P*, e riporta anche la dicitura della copia presente in BAV, Cod. *Vat. lat.* 9200, f. 360, dove è riportata la forma estesa 'santa' riferita alla Cappella. Claussen interpreta il termine sta come 'sinistra', ipotizzando che la Cappella si trovasse alla sinistra del coro.

70 Casimiro da Roma 1744, p. 386.

71 Il temine *columnas* in luogo di *columpnas* riportato sia nel codice vallicelliano che nel testo del Casimiro deve essere sicuramente considerato un errore di trascrizione.

72 Casimiro da Roma 1744, pp. 426-427. Così Frate Casimiro riporta la notizia dell'iscrizione: "La seguente memoria scolpita nel marmo, leggevasi altre volte in questa chiesa. Io l'ho tratta dalle memorie del cardinal Tarugi, serbate originalmente nell'archivio di s. Maria in Vallicella, come segue. *Anno milleno centeno*

di queste considerazioni Nicola d'Angelo veniva perciò considerato l'artefice dell'intero progetto architettonico, mentre a Iacopo era riconosciuto un ruolo, del tutto secondario, di semplice esecutore delle colonnine[73].

Nonostante le proposte avanzate dagli autori che si sono occupati dell'argomento, rimane ancora aperto il problema di determinare quali fossero la funzione e la sistemazione all'interno della chiesa delle diciannove colonnine indicate nella firma: molto probabilmente al tempo in cui fu redatto il documento conservato nell'archivio vallicelliano l'edificio aveva già subito più di una trasformazione, mentre la situazione descritta dal Padre Casimiro risale alla metà del Settecento, ed è pertanto sicuramente riferita a una costruzione ormai quasi del tutto alterata rispetto all'originario impianto architettonico. I lavori di restauro e 'ammodernamento' realizzati per volontà del cardinale Sartorio a partire dai primi anni del XVII secolo e il rifacimento promosso dal cardinale Cienfuegos tra il 1721 e il 1739 avevano infatti profondamente inciso sulla primitiva *facies* romanica della fabbrica tiberina; in particolare la zona del presbiterio era stata oggetto di una totale risistemazione, intervento estremamente radicale che ha tolto qualunque possibilità di conoscere sia l'effettiva consi-

bis quadrageno / A°.R... Christi domus inclita fulsit / Martyrio Christum confessum noscite xistum / Ignes et fustes Laurenti tu superasti / Iudaeam docuit Matthias qua requiescit. / Conditur Armenia fert montes amara Thaddaeus / Missus ad Aethiopes cadit ense Matthaeus / Occumbit gladio Thomas directus ad indos / Bithyniae Philippus obit cruce corpus adornat / Primus apostolici Iacobus grecis est iugulatus / Ense cadit Paulus Petro sociatus in urbe / Tu sine defectu radius tu flos sine spina / Tu sine nube dies tu lux sine sorde parentum / In cruce Petrus obit Romam dum instruit urbem / Fortiter Andreas Christum cruce morte fatetur. / Ioannes Ephesum doctrina morte decorat / India decoriat tenet insula Bartholomaeum / Stigmata mira crucis Simon tolerat Chananaeus / Fuste perit Iacobus de templo praecipitatus / ... / Floribus in variis fulget ... / Sic domus ista nitet decorant quam plurima dona / Vos lapides bis sex quos in diademate fert rex / Ante meum vultum tum nil remanebit inultum / Iudicium mecum tractabitis omnibus aequum / Stella Maris candoris ebur speculum paradise / Fons veniae vitae ianua virgo vale / Discipulis bis sex quibus est commissa Dei lex / Omnibus exutis nobis tua iussa sequutis / Hic ... dic rex qui cuncta coerces / Nicolaus de Angelo fecit hoc opus / Iacobus Laurentii fecit has 19. columnas cum capi- / tellis suis".

[73] Analogo parere in Promis 1836, p. 11, dove, citando il Severano, p. 323, si ritiene che gli abbellimenti ai quali accenna la lapide siano stati eseguiti quando la chiesa fu consacrata da Alessandro III. In Salazaro 1882, si accetta questa interpretazione, ma pur riportando l'identica iscrizione di Sant'Alessio, non la si collega con l'epigrafe menzionata nel manoscritto vallicelliano, come invece si fa qualche anno più tardi in Giovannoni 1904a, p. 12, dove si mette tra l'altro in evidenza il problema rappresentato dalle diverse datazioni proposte dagli storici dell'arte. In Bessone-Aurelj 1935, p. 22, si ritiene che la chiesa sia stata restaurata nel 1180 da Nicola d'Angelo, coadiuvato dal giovane Iacopo di Lorenzo. Quest'ultima ipotesi è sostenuta anche in Hermanin 1945, p. 67, mentre in Matthiae 1958, p. 262, descrivendo la decorazione musiva dei due fusti, ci si limita a ricordare la loro provenienza dalla chiesa tiberina. Fondamentale è il contributo offerto in Gandolfo 1984, pp. 340-341: si ripercorre la genesi delle ipotesi fiorite intorno all'opera di Iacopo evidenziando come l'acritica accettazione delle parole del manoscritto vallicelliano e del Casimiro abbia causato l'interpretazione come singola epigrafe di tre iscrizioni in realtà distinte, essendo la prima riferita ai lavori eseguiti nella cripta nel 1180, la seconda a un non ben identificato intervento da parte di Nicola d'Angelo, e la terza alle colonnine cosmatesche. In Claussen 1987, pp. 73-75, ci si limita a segnalare l'iscrizione accompagnata dalle firme di Nicola d'Angelo e di Iacopo di Lorenzo, e ci si occupa invece approfonditamente dell'analisi stilistica delle colonnine, così come in Parlato, Romano 1992, p. 170, e in Bassan 1996, pp. 246-247.

stenza dell'opera di Nicola d'Angelo che il probabile utilizzo delle diciannove colonnine 'fatte' da Iacopo di Lorenzo.

Le ipotesi di ricostruzione della situazione originaria devono pertanto basarsi soprattutto sul confronto con esempi tipologicamente simili e il più possibile coevi. Zambarelli, non essendo informato sulla loro provenienza da San Bartolomeo all'Isola, afferma che le colonnine separavano gli stalli del coro di Sant'Alessio, formando "nella conca dell'abside una decorazione davvero meravigliosa"[74]. Questa proposta è ripresa da Hermanin, che spiega come dovessero "girare attorno a tutta la parte bassa dell'abside e sostenere un cornicione, al di sopra del quale si alzava il semicatino"[75], e anche da Buchowiecki[76], ma viene considerata poco attendibile da Gandolfo[77], il quale, dopo avere analizzato i due elementi rimasti dal punto di vista formale, dimensionale e stilistico, ritiene che l'ipotesi di una tale disposizione avrebbe comportato necessariamente la contemporanea ammissione della presenza a Roma di tipi architettonici in quel periodo totalmente estranei alla sua cultura artistica. Secondo Gandolfo è invece molto più probabile che i due fusti appartenessero in origine a un'iconostasi, teoria già precedentemente avanzata da Venturi[78] e, ancora prima, da Rohault de Fleury[79]; quest'ultimo (*fig. 28*), ignorando i documenti di archivio, ricompone le diciannove colonnine quale parte di una recinzione presbiteriale di forma rettangolare che chiudeva lo spazio davanti all'altare maggiore di Sant'Alessio, con sei colonne per lato e varco di accesso mediano, e sette colonne sul fronte e varchi laterali. In tal modo veniva riproposta, secondo lo studioso ottocentesco, la tipologia edilizia del chiostro, che è imitata anche nella

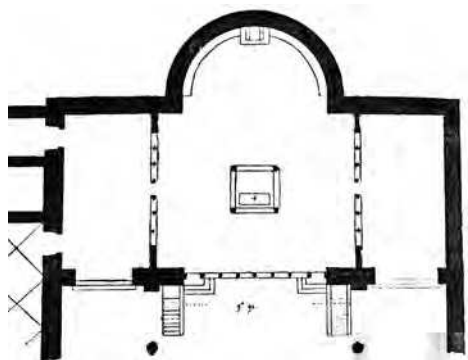



*Fig. 28 – Roma, chiesa di Sant'Alessio, ricostruzione del recinto presbiteriale secondo l'ipotesi di Rohault de Fleury (*Kinney *2006)*

74 Zambarelli 1924, p. 65.
75 Hermanin 1945, p. 67.
76 Buchowiecki 1970, p. 481.
77 Gandolfo 1984, p. 346.
78 Venturi 1904, p. 790.
79 Rohault de Fleury 1883-1889.

decorazione a mosaico dei fusti, dove compare un inedito motivo ad arcatelle sormontate da una trabeazione.

Anche Gandolfo ritiene che le colonnine formassero in origine una transennatura presbiteriale, motivata dall'esistenza, in San Bartolomeo all'Isola, di una cripta fortemente rialzata e aperta verso la navata, tipo architettonico a volte utilizzato nelle chiese romaniche dell'Italia settentrionale ma del tutto estraneo ai coevi edifici religiosi della capitale. Nella ricostruzione da lui proposta, i diciannove sostegni verticali si sviluppavano trasversalmente per l'intera larghezza della chiesa e portavano un architrave orizzontale, poggiando a loro volta su una sorta di balaustra chiusa sui lati da pilastrini ai quali era forse possibile collegare le due sculture leonine ancora oggi visibili nella chiesa; il complesso veniva pertanto a configurarsi come un adattamento scaturito da una forma di arredo architettonico piuttosto comune nel Tardo Medioevo, quella cioè con i plutei che recingevano le *scholae cantorum*, il cui varco centrale veniva spesso sottolineato mediante l'inserimento, in funzione apotropaica, di fiere guardiane. Tale soluzione, condizionata tra l'altro dalla presenza dell'antica vera da pozzo, spiegherebbe inoltre, secondo Gandolfo, il numero dispari delle colonne. A sostegno della sua tesi lo studioso individua nei due felini stilofori posti sui lati dell'ingresso centrale del duomo di Civita Castellana i prototipi per gli animali di San Bartolomeo all'Isola, che egli attribuisce a Iacopo, considerandoli una tappa intermedia nel percorso scultoreo del maestro marmoraro, itinerario artistico concluso dai due leoni trapezofori alati posti a sostegno dei braccioli della cattedra episcopale di Santa Maria in Trastevere[80] (*fig. 4b*).

Claussen[81], pur non condividendo l'ipotesi di una cripta aperta, segue l'impostazione di Gandolfo, e ipotizza che le colonnine appartenessero originariamente a un'iconostasi[82] – del tipo presente, ad esempio, nella chiesa di San Pietro ad Alba Fucens – la cui terminazione orizzontale era formata da un architrave sul quale si trovava forse incisa la lunga dedica trascritta nel documento vallicelliano; in tal caso a Nicola d'Angelo dovrebbe essere riferita l'esecuzione del medesimo architrave e delle transenne di marmo incrostate di mosaici che probabilmente chiudevano la zona del presbiterio, mentre il numero dispari delle colonne scolpite da Iacopo potrebbe essere stato imposto dall'irregolarità delle tre navate della chiesa.

In un recente saggio[83] Dale Kinney ha nuovamente affrontato il problema della collocazione originaria delle colonnine cosmatesche. Dopo aver riassun-

80 Questa ipotesi è sostenuta anche in Bassan 1996, p. 247.

81 Claussen 1987, pp. 73-75.

82 Di questo avviso sono anche Parlato, Romano 1992, p. 170.

83 Kinney 2006, pp. 24-29.

to le ipotesi di Gandolfo e di Claussen, la studiosa osserva come la ricostruzione di Rohault de Fleury – riferita alla chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio, ma perfattamente adattabile all'organismo tardomedievale di San Bartolomeo all'Isola – sia sorprendentemente vicina alla *facies* del recinto realizzato nel XII secolo intorno all'altare maggiore della basilica di San Paolo fuori le mura, distrutto nel '500 ma del quale Onofrio Panvinio ci ha lasciato una descrizione, sia grafica che letteraria: la recinzione, di forma rettangolare su tre lati e con una terminazione absidata nel settore orientale, era composta da un basamento sormontato da plutei, sui quali poggiavano venti colonnine, che a loro volta sostenevano un architrave; l'ingresso si trovava nella parte meridionale, e nell'abside era collocata la cattedra pontificia. La Kinney ipotizza che anche nella chiesa tiberina possa essere stato inserito, dopo il 1167[84], un elemento simile, una 'Cappella Santa', dedicata a San Bartolomeo, modellata su quella di San Paolo e posta intorno all'altare, una 'memoria' nella quale si trovavano le iscrizioni relative al martirio dei dodici apostoli e di San Paolo descritte nel manoscritto vallicelliano. La minore dimensione rispetto alla basilica sulla via Ostiense avrebbe inoltre condizionato la forma di tale recinzione, che si sarebbe presentata non libera sui quattro lati come nell'illustre prototipo, ma chiusa a una delle estremità dal muro posteriore con l'abside[85]. Sia la grandezza delle colonnine (sette delle quali sono inserite dall'autrice tra i sostegni dell'arco trionfale, e altre sei su ciscuno dei lati paralleli all'asse della chiesa), che la distanza calcolata tra di esse (rispettivamente 0,94 e 0,89 m), si adatterebbero perfettamente, secondo la Kinney, a una disposizione simile; la presenza, anche in questo caso, di un ingresso laterale, necessario a causa dell'ostruzione provocata dalla posizione centrale del pozzo, spiegherebbe altresì la particolarità rappresentata dal numero dispari di sostegni indicati nell'iscrizione con la firma di Iacopo[86].

Il testo dell'epigrafe scolpita sulle strette fasce di marmo bianco che delimitano i settori musivi a spirale della colonnina di destra è da considerarsi un *unicum* tra le formule lessicali impiegate dai vari membri della famiglia di Lorenzo per attestare la paternità delle proprie opere (*tav. 4a*). A San Bartolo-

84 Il 6 agosto del 1167 una bolla emanata da Federico Barbarossa poneva fine alle controversie circa l'effettiva data di trasferimento delle reliquie di San Bartolomeo.

85 Kinney 2006, p. 28, trova una conferma alla sua ipotesi osservando che, mentre "in San Paolo il recinto contornato da colonne formava da sé un'abside, destinata ad accogliere la cattedra papale", a San Bartolomeo all'Isola "il muro dell'abside della basilica avrebbe potuto delimitare il recinto sul lato orientale, rendendo lo spazio separato più monumentale. Infatti i documenti manoscritti nei quali si trovano le firme dei marmorari parlano di una 'Capella Santa' nella quale si leggevano le iscrizioni".

86 Kinney 2006, p. 29 mette in luce la concordanza tra il numero di colonnine che formavano il recinto intorno all'altare maggiore della basilica di San Paolo (20) e quello (19) indicato nell'iscrizione di Iacopo di Lorenzo.

meo all'Isola, infatti, la necessità di specificare come il suo lavoro riguardasse la realizzazione di più elementi diversi deve aver spinto Iacopo a sostituire il convenzionale e generico termine latino *opus* con l'indicazione collettiva delle diciannove *columpnas cum capitellis suis*: a quanto pare a questi capitelli, oggi purtroppo scomparsi, erano associati significati simbolici ed estetici talmente elevati da indurre l'artista a sottolinearne la presenza in maniera molto evidente, oppure la loro forzata introduzione nella frase è dovuta soltanto alla volontà di evitare quei problemi di cacofonia, del tutto inaccettabili per gli eruditi e sensibili spiriti dell'*età di mezzo*, che inevitabilmente sarebbero scaturiti se il periodo fosse stato lasciato in qualche modo tronco e, pertanto, privo di musicalità e di ritmo.

Introdotta dal tradizionale *signum crucis*, e conclusa dall'altrettanto tipico elemento triangolare di punteggiatura, l'iscrizione incisa sul fusto di colonnina – con l'eccezione dell'epigrafe esistente un tempo *in aedibus Tiberii Cevoli in q. marmore pervetusto* – è inoltre l'unica tra le firme pervenuteci in cui il nome di Iacopo sia seguito dal genitivo patronimico *Laurentii*. Ciò fa quindi propendere per una datazione precoce dell'opera, forse la prima realizzata in proprio da Iacopo, senza l'aiuto e il sostegno del genitore: se si esegue il confronto con la dedica posta sull'architrave del portale della chiesa di San Saba e con la formula menzionata nel documento settecentesco che assegna al medesimo marmoraro la paternità del litostrato del duomo di Ferentino, si deve ritenere in effetti probabile l'ipotesi che le diciannove colonnine siano di qualche anno precedenti, e siano perciò riferibili a un breve arco temporale compreso tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo[87]. Altri indizi portano in questa direzione. A San Saba e nel duomo di Ferentino, così come nella firma posta sul portale destro della cattedrale di Civita Castellana, il nome di Iacopo compare infatti accompagnato dalla qualifica di *magister*: l'assenza di tale attestato di merito nell'iscrizione di San Bartolomeo all'Isola potrebbe quindi fornire un'ulteriore prova a favore della presunta giovane età dell'artefice.

Anche se è possibile che le diciannove colonnine appartengano alla prima fase artistica autonoma del figlio di Lorenzo, rimane comunque poco sostenibile l'ipotesi, precedentemente descritta e avanzata da alcuni studiosi, secondo la quale esse sono state eseguite nel corso dei lavori svolti nel 1180 e comunemente riferiti a Nicola d'Angelo, il cui nome compare nella penultima frase dell'epigrafe che precede la firma di Iacopo. Nel manoscritto sembrano in realtà riportate, l'una di seguito all'altra, tutte le iscrizioni presenti nell'antica *Capella di S. Bartolomeo*; è possibile quindi che i riferimenti epigrafici siano relativi a

[87] In GANDOLFO 1984, p. 341, si ritiene che la datazione delle colonnine sia prossima a quella del portale di San Saba; secondo l'autore esiste inoltre una stretta affinità stilistica tra il loro apparato decorativo e quello adottato sul clipeo crucifero che corona la cattedra episcopale della medesima chiesa romana.

circostanze diverse. Se la datazione al 1180 potrebbe in effetti trovare un preciso riscontro cronologico con il periodo nel quale si svolse l'attività professionale di Nicola d'Angelo, è in ogni caso difficile credere che a San Bartolomeo all'Isola Iacopo possa aver svolto il ruolo minore di *socius* del più anziano marmoraro: si dovrebbe altrimenti supporre che egli abbia lavorato nella chiesa tiberina senza il consenso del padre, poiché è accertato che nelle botteghe marmorarie il mestiere veniva tramandato di generazione in generazione. Il nome di Iacopo, presumibilmente molto giovane, compare inoltre per la prima volta, e insieme a quello di Lorenzo, soltanto nel 1185: l'anno di esecuzione dei lavori nella cripta di San Bartolomeo risulta pertanto eccessivamente anticipato rispetto al periodo nel quale Iacopo cominciò a operare da solo, ed è anche difficile supporre che a un artista ancora adolescente e inesperto, e privo quindi di uno *status* sufficientemente prestigioso, fosse consentito di svolgere in proprio, e senza l'aiuto del genitore, un incarico senz'altro importante, nonché piuttosto consistente e impegnativo, come la fattura e la decorazione delle diciannove colonnine. Contrasta con una datazione così precoce dell'opera anche l'analisi delle lettere scolpite sul fusto di destra: i caratteri sono infatti diversi da quelli che venivano utilizzati dagli artisti marmorari intorno al 1180, e riflettono in pieno il mutamento in senso classico dell'epigrafia medievale, così evidente nel passaggio tra le iscrizioni relative alla coppia Lorenzo-Iacopo, piene di arcaismi, e quelle presenti sui lavori autonomi di quest'ultimo, in cui le maiuscole lapidarie romane vengono riprodotte con estrema precisione e cura nei dettagli, prendendo sicuramente a modello i numerosi edifici imperiali ancora esistenti nella capitale e nei suoi dintorni[88]. Se sono sicuramente notevoli la forma e l'esecuzione materiale dei caratteri, vanno sottolineate nello stesso modo la grande attenzione e la perizia esercitate dallo scalpellino nel centrare esattamente il testo dell'epigrafe; pur di salvaguardare il preciso allineamento verticale della scritta, indispensabile per garantire la corretta visione frontale della colonnina, l'incisore non si sottrae alla 'dolorosa' alternativa consistente nel portare a capo le ultime otto lettere della parola *capitellis*, sacrificandone in tal modo l'integrità. Questa scelta è così fortemente voluta da rendere del tutto probabile l'ipotesi che l'attuale orientamento corrisponda a quello primitivo, mentre l'estrema cura riservata ai dettagli del mosaico anche nella parte posteriore del fusto, nella situazione odierna seminascosta dallo schienale del coro, fa ritenere certo che per l'opera di Iacopo fosse in origine prevista una visione a tutto tondo.

L'analisi della decorazione marmorea e musiva delle due colonnine mette in luce come essa corrisponda a una vera e propria 'architettura disegnata', conte-

[88] Il paragone – ad esempio – tra le A, le M e le D incise sulle opere eseguite da Iacopo da solo o con il figlio Cosma e le medesime lettere visibili sulle firme relative agli incarichi svolti in precedenza insieme al padre Lorenzo, evidenzia la notevole diversità nella fattura e l'indiscutibile aggiornamento dello stile epigrafico.

nendo la rappresentazione sul piano di elementi tipici dell'arte delle costruzioni (*fig. 29*). L'utilizzazione di un metodo compositivo impostato sulle due dimensioni, nel quale l'idea di spazio architettonico riveste un'importanza senz'altro minore rispetto al trattamento delle superfici, è in effetti una delle principali caratteristiche della bottega laurenziana: i due fusti firmati da Iacopo devono essere pertanto considerati il frutto di una 'volontà d'arte' ormai consolidata e trasmessa di generazione in generazione all'interno di una specifica officina marmoraria, e questo spiega la loro unicità, non trovandosi altri esempi di colonne, sia grandi che piccole, sulle quali sia sviluppato così compiutamente un tema architettonico mediante la decorazione a mosaico o scultorea.

A un'osservazione attenta, si nota inoltre come nelle colonnine siano riconoscibili altri caratteri tipici della maniera di Iacopo: nelle proprie creazioni egli utilizza infatti elementi simili nella composizione generale, in modo da garantire un'uniformità complessiva, introducendo contemporaneamente sottili ma significative differenze nei particolari. Per comprendere al meglio il lavoro del maestro marmoraro è necessario pertanto procedere a un'analisi dettagliata dei due fusti, mettendo in evidenza quelle peculiarità stilistiche che caratterizzano la sua del tutto personale concezione dell'arte.

Le colonne, alte entrambe 134 cm e sensibilmente rastremate verso l'alto, sono suddivise in tre parti uguali mediante due fasce orizzontali, che interrompono la verticalità dell'insieme individuando nello stesso tempo tre campi sovrapposti, in ciascuno dei quali compare un disegno diverso (*fig. 27*). Nel settore superiore il motivo decorativo, formato dall'unione di piccole tessere di mosaico in pasta vitrea, raffigura una successione di quattro arcate, unite tra loro e sorrette da una sorta di ordine architettonico simulato, con gli elementi verticali di sostegno dotati di semplici capitelli e di basi in miniatura di tipo ionico-attico appoggiate su un basso dado rettangolare. Gli spazi di risulta sono inoltre riempiti con altrettanti disegni a forma di finestra centinata che seguono fedelmente il contorno delle arcate; in questi si alternano campi musivi pieni, collocati in corrispondenza del centro delle colonnine, e riquadri costituiti da una semplice cornice di contorno. Più che il tema del chiostro, individuato dal Rohault de Fleury[89], Iacopo sembra voglia qui proporre una sorta di struttura ideale, nella quale la presenza delle arcate a tutto sesto conferma la predilezione dei marmorari romani per questo tipo di soluzione compositiva, adottata in particolare quando l'arco è sorretto, come probabilmente nel caso in esame, da pilastri o paraste.

I due 'nastri' orizzontali, il primo decorato con un motivo geometrico molto comune nel repertorio cosmatesco e largamente impiegato dallo stesso Iaco-

[89] Rohault de Fleury 1883-1889.

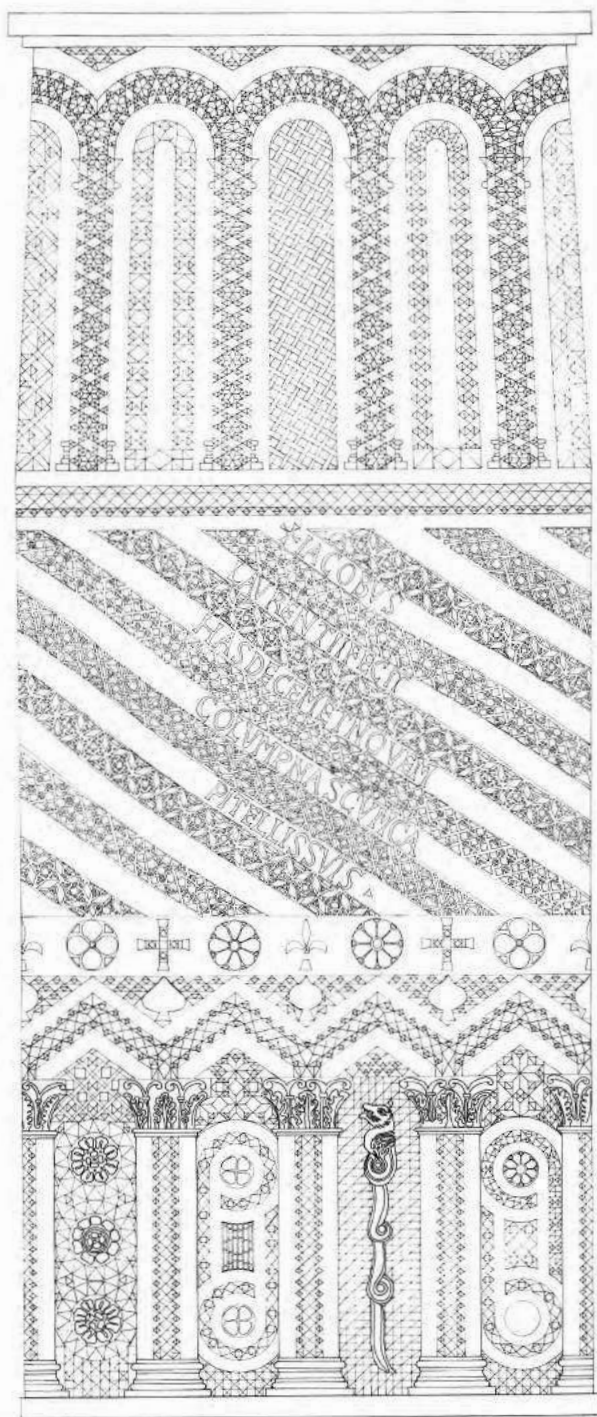



Fig. 29 – Roma, chiesa di Sant'Alessio, rilievo svolto sul piano della colonnina a destra sulla cattedra (disegno dell'A.)

po[90] e il secondo caratterizzato dalla presenza di fiori e croci isolati, delimitano superiormente e inferiormente il campo centrale; quest'ultimo contiene una successione di fasce musive a spirale, che ripropongono sul piano l'immagine a tutto tondo delle colonnine tortili, spesso inserite dai marmorari romani nelle facciate traforate dei chiostri.

Sicuramente il settore più interessante delle due colonnine è quello inferiore (*fig. 30*), nel quale Iacopo si esibisce in un nuovo e inatteso virtuosismo artistico, introducendo per la seconda volta un'architettura disegnata, una struttura bidimensionale – per la quale, forse, la vera da pozzo ancora oggi presente in San Bartolomeo all'Isola, con le sue quattro colonnine a bassorilievo, suddivise in zone e decorate con scanalature tortili, può aver rappresentato un modello di riferimento – incentrata sull'immagine di quattro paraste, collegate superiormente mediante delle fasce rettilinee disposte a zig-zag e rappresentate con estrema precisione e accuratezza nei dettagli: le basi – anche in questo caso di tipo ionico-attico – e i capitelli sono finemente scolpiti, mentre il fusto è tripartito verticalmente attraverso l'inserimento di una banda intermedia di mosaico, il cui disegno è uguale a quello della striscia di suddivisione tra il settore superiore e quello centrale. Nelle paraste le tre fasce – le due esterne di marmo bianco e la mediana formata dalle piccole figure geometriche in pasta vitrea – non si fermano all'interno del fusto, ma fuoriescono oltre il capitello formando i già descritti collegamenti a zig-zag (presenti anche nella vera da pozzo), mentre negli ampi settori triangolari risultanti tra questi e il nastro orizzontale sono interposti degli elementi a picca, anch'essi circondati da tessere musive. Gli spazi liberi tra le paraste sono inoltre riempiti con altri quattro motivi decorativi: due di questi sono i tipici disegni 'a cinghia',

Fig. 30 – Roma, chiesa di Sant'Alessio, dettaglio della zona inferiore della colonnina a destra della cattedra (foto dell'A.)

[90] Ad esempio nel clipeo crucifero della cattedra episcopale di San Saba. Il disegno è composto da una corona esterna di triangolini rossi e bianchi che introduce a una parte più interna formata da una successione di altri elementi triangolari di colore blu, contrapposti 'a clessidra' e contenenti dei rombi di colore giallo-oro.

normalmente utilizzati dai marmorari nei campi rettangolari degli amboni, dei portici e dei portali. Nelle colonnine le due 'cinghie' sono inserite in spazi contrapposti, e si alternano con altre due soluzioni d'ornato totalmente differenti: la prima è composta da una successione verticale di tre fiori a otto petali lavorati con il trapano e lo scalpello, circondati da una corona circolare formata da piccole tessere musive triangolari disposte a raggiera, mentre nella seconda è raffigurato un animale fantastico, una sorta di drago il cui lungo corpo si snoda verticalmente per tutta l'altezza del riquadro[91]. È questo un elemento particolarmente significativo: il drago delle colonnine di San Bartolomeo all'Isola è infatti una delle poche rappresentazioni non scultoree figurate di Iacopo, la cui maniera fortemente aniconica trova qui un'importante eccezione all'esasperato geometrismo astratto che caratterizza le sue usuali espressioni decorative e architettoniche. Se si escludono i due mosaici raffiguranti il Cristo *Pantokrator*, inserito nella lunetta che sovrasta il portale laterale del duomo di Civita Castellana, e il Cristo circondato dai due schiavi, visibile all'interno del medaglione incastonato nell'edicola superiore del portale di San Tommaso *in formis* – non considerando certa l'attribuzione al maestro marmoraro della grandiosa composizione musiva che era stata realizzata nel catino absidale dell'antica basilica di San Pietro al tempo di papa Innocenzo III – nelle opere del figlio di Lorenzo dominano infatti i motivi ornamentali formati da tessere triangolari, esagonali o a forma di losanga, che vengono composte per realizzare disegni più complessi.

L'inserimento dell'animale fantastico rende inoltre immediato il parallelo con le numerose immagini allegoriche del genere, largamente presenti soprattutto nel repertorio dei marmorari campani; se si tiene conto della presunta datazione precoce di quest'opera di Iacopo, dal cui esame risulta come egli probabilmente non si fosse ancora del tutto svincolato dall'influenza artistica paterna, si potrebbe avanzare l'ipotesi che il drago di San Bartolomeo all'Isola scaturisca proprio da un volontario ed esplicito riferimento alla cultura decorativa dei marmorari meridionali, retroterra forse non del tutto estraneo all'attività, per lo meno iniziale, della bottega romana, e in particolare di Lorenzo[92].

L'analisi complessiva delle due colonnine, per le quali è evidente l'ispirazione ai tipi simili che venivano realizzati contemporaneamente nei chiostri[93],

[91] Claussen 1987, p. 73 nota 397, ritiene assomiglino a degli ippocampi.

[92] Secondo Matthiae 1958, p. 262, "le colonnine di iconostasi provenienti da San Bartolomeo all'Isola ed ora a S. Alessio, firmate da Jacopo di Lorenzo, e ancor più distintamente quelle delle parti più ricche e tarde dei chiostri di S. Paolo e di S. Giovanni mostrano non solo una divisione dell'ornato in sezioni orizzontali, ma un motivo a linee spezzate, del tutto simile a quello delle colonne del padiglione del chiostro di Monreale, nel pulpito della Cappella Palatina o nel tegurio del sepolcro di Enrico IV nel duomo di Palermo". Il Matthiae riferisce questo gusto all'azione dei marmorari campani influenzati dalla cultura musulmana.

[93] Va osservato come anche le dimensioni coincidano con quelle delle colonnine del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco.

conduce ad altre considerazioni. Il confronto tra i loro due settori estremi (il primo e il terzo) dimostra come gli elementi 'di sostegno' di entrambe non siano allineati verticalmente, ma occupino invece una posizione alternata, essendo collocati quelli del campo inferiore in corrispondenza dei 'vuoti' del finto ordine architettonico superiore. Questa discrepanza, del tutto volontaria, sembra derivare dalla torsione provocata sulla superficie convessa dei fusti dalle strette fasce a spirale inserite nella zona mediana; lo stato di tensione interna conferisce alle due colonnine un'apparenza di dinamicità, quasi di avvitamento, l'impressione di trovarsi di fronte a un equilibrio instabile che rischia di rompersi da un momento all'altro per riportare l'opera a una situazione di più tranquilla stasi, quale potrebbe essere la sensazione prodotta da un'immagine nella quale le bande oblique fossero ricondotte alla posizione rettilinea, e le paraste del primo e del terzo ordine si trovassero nuovamente poste sul medesimo asse verticale.

Dall'esame del sistema decorativo impiegato nella seconda fascia orizzontale dei fusti scaturisce l'impiego di un principio di alternanza tra i motivi, per così dire, lineari – le croci e i gigli – e i disegni impostati invece sul cerchio – gli altri fiori – che segue il seguente ritmo: giglio, fiore, croce, fiore, giglio, fiore, croce, fiore[94]. I gigli e le croci, che sono disposti sulle direzioni principali, come mostra la posizione dell'epigrafe sulla colonnina di destra, sottolineano contemporaneamente i 'pieni' inferiori, poggiando quasi sulle picche che ornano le zone centrali dei campi triangolari sottostanti, mentre i fiori con i petali arrotondati, i quali costituiscono invece un elemento tipico del lessico decorativo di Iacopo, corrispondono ai vertici del fregio a zig-zag.

Se a uno sguardo superficiale possono sembrare gemelle, le colonnine di San Bartolomeo all'Isola nascondono in realtà piccole ma significative differenze, secondo quel processo progettuale, tipico di Iacopo, che tende a esaltare le diversità nell'unità. Comparando tra loro i settori omologhi in cui sono divisi i due fusti, si scoprono infatti alcuni particolari nascosti la cui descrizione è utile per comprendere al meglio la maniera artistica e decorativa del maestro marmoraro.

Nei campi superiori di entrambe le colonnine, le arcate sono formate dall'intreccio di motivi geometrici esagonali, i medesimi utilizzati in alcuni dei settori musivi degli stipiti e dell'architrave del portale di San Saba. Nella colonnina di sinistra si osserva una successione di esagoni, alternativamente rossi e blu; all'interno di questi ultimi ci sono delle stelle giallo-oro, mentre in quelli

[94] Nella colonnina di sinistra si alternano, a partire dal centro, giglio, fiore a otto petali, croce, fiore a dieci petali, giglio, fiore a nove petali, croce, fiore a quattro petali; nella colonnina di destra, ancora a partire dal centro, giglio, fiore a otto petali, croce, fiore a quattro petali, giglio, fiore a quattro petali, croce, fiore a otto petali.

rossi sono contenuti degli altri esagoni, più piccoli e di colore blu. L'analogo motivo della colonnina di destra – quella con l'iscrizione – è simile ma non uguale, essendo composto anch'esso da una concatenazione di figure esagonali, le cui tessere sono tuttavia disposte in maniera tale da formare delle file verticali completamente blu o rosse; all'interno, le stelle giallo-oro sono precedute o seguite da un'altra stella rossa o blu, di identiche dimensioni.

La decorazione dei riquadri a forma di finestra centinata compresi all'interno della precedente 'struttura architettonica' è concepita secondo lo stesso principio: se nella colonnina di sinistra, ad esempio, l'elegante disegno a griglia mediano, reminiscenza delle decorazioni adottate nelle transenne presbiteriali altomedievali, è composto da sottili fasce blu disposte – dall'alto in basso – da sinistra a destra, che si intersecano ad angolo retto con altre strisce rosse della stessa grandezza e a loro volta orientate – dall'alto in basso – da destra a sinistra, nella colonna vicina l'immagine complessiva rimane la stessa, ma la composizione cromatica risulta invertita, realizzando una perfetta simmetria bilaterale. Il medesimo criterio, di similitudine ma non di uguaglianza, è adottato per gli altri riquadri[95]. Anche nella zona mediana di entrambi i fusti, caratterizzata dalla presenza delle strette bande a spirale, si notano delle sensibili variazioni; nella colonnina di sinistra, infatti, le fasce risultano molto verticali, mentre in quella di destra, dove sono più orizzontali, sono in numero minore, cinque invece di sei[96]. Altre differenze si riscontrano nel settore posto più in basso. I capitelli del fusto di sinistra sono assai semplificati e somigliano a quelli degli archetti dell'ambone di Santa Maria in Aracoeli; gli omologhi della colonnina di destra, invece, che mostrano un solo ordine di foglie d'acanto come uno dei capitelli adiacenti al poggiolo del medesimo ambone, evidenziano indubbiamente una più grande accuratezza nell'esecuzione dell'ornato e un uso molto accentuato del trapano. Per quanto riguarda le corone poste intorno ai fiori, se nella colonnina di sinistra si nota la ricerca di un'alternanza cromatica giallo-oro e rosso nei triangolini che compongono la raggiera ed esiste altresì una

[95] Il motivo decorativo del riquadro simmetrico rispetto a quello centrale, seminascosto dalla struttura lignea del coro, è definito da rettangoli gialli che formano fasce continue; queste si uniscono componendo grandi quadrati, intersecati da bande formate da rettangoli a due a due blu o rossi, che determinano a loro volta altri grandi quadrati rossi o blu. Tra questi elementi maggiori si verifica quindi una sorta d'intreccio, nel quale si rileva la seguente alternanza cromatica: blu, giallo, rosso, giallo, blu, rosso, giallo, ecc. All'interno sono inseriti triangoli rossi (in corrispondenza dei quadrati blu) o blu (in corrispondenza dei quadrati rossi), mentre all'esterno si alternano triangoli blu, gialli e rossi.

[96] Nella colonnina di destra si notano tre motivi: un primo a foglie ripetuto due volte, un secondo a triangoli e rombi, anch'esso ripetuto due volte, e un terzo simile a quello del settore a forma di finestra posto sul retro della colonnina. I due motivi ripetuti cambiano tuttavia il loro cromatismo. Nella colonnina di destra tre delle sei fasce hanno una decorazione simile (due di esse addirittura uguale) e si alternano con altre tre fasce, le prime due delle quali mostrano un disegno a rettangoli mentre la terza è decorata con un motivo a foglie.

simmetria bilaterale rispetto all'elemento mediano, nella colonnina con l'iscrizione la precedente simmetria è ugualmente rispettata, ma i colori utilizzati nelle piccole tessere della raggiera sono il blu e il giallo nel primo e nel terzo fiore, il blu e il rosso nel secondo. Anche le immagini dei animali fantastici non sono uguali: quello di sinistra è infatti raffigurato in maniera molto semplice e poco dettagliata, ha il corpo che si avvolge in due spirali e la coda tripartita, ed è inoltre circondato da una sorta di cornice a mosaico formata dal medesimo motivo geometrico che decora l'interno delle parastine adiacenti. Il drago della colonnina opposta è, al contrario, curato in ogni particolare, ha la coda non tripartita, e mostra tre spirali anziché due; è rappresentato con le corna e con i denti, ed è contenuto in una cornice il cui disegno simula una decorazione tortile, anch'esso composto dalle stesse tessere in pasta vitrea che circondano l'altro animale.

Purtroppo l'assenza dei capitelli citati nell'epigrafe ci ha privato di un importante elemento stilistico di riferimento, il cui esame si sarebbe rivelato sicuramente molto utile per seguire più da vicino lo sviluppo della maniera artistica e architettonica di Iacopo; attraverso il loro confronto con gli altri capitelli da lui realizzati da solo o in collaborazione con gli altri membri della famiglia, sarebbe stato infatti possibile verificarne le fonti di ispirazione, gli eventuali sviluppi rispetto ai prototipi del portale maggiore del duomo di Civita Castellana, dell'abbazia di Santa Maria di Falleri e dell'ambone di Santa Maria in Aracoeli, tutti eseguiti con il padre Lorenzo, nonché il rapporto con gli esemplari più tardi scolpiti insieme al figlio Cosma nel portico della cattedrale di Civita Castellana o nel portale del monastero trinitario di San Tommaso *in formis*. L'analisi avrebbe altresì consentito di ottenere maggiori informazioni sulla possibile datazione e sulla collocazione primitiva delle diciannove colonnine nella chiesa romanica di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, confermando o smentendo l'ipotesi, che rimane a tutt'oggi la più probabile, secondo la quale queste facevano originariamente parte di un'iconostasi. Le dimensioni dei due fusti, troppo bassi per essere inseriti nella cripta, impediscono infatti di ipotizzare che le colonnine citate nell'iscrizione potessero fungere da sostegni della tribuna, come potrebbe far invece supporre la lettura del testo di Casimiro; in accordo con quanto scrive Claussen[97], per il motivo opposto, cioè perché troppo grandi, non potevano inoltre far parte del coronamento di un ciborio. È da escludere anche l'idea che i diciannove elementi fossero disposti intorno all'abside della chiesa; questa teoria, sicuramente ispirata dalla sistemazione attuale nel coro di Sant'Alessio, erroneamente ritenuta quella originaria, oltre che da considerazioni cronologiche e storico-architettoniche, è contraddet-

[97] Claussen 1987, p. 74.

ta dalla presenza della raffinata decorazione sull'intera superficie dei due fusti e dal numero dispari delle colonnine, il cui andamento avrebbe impedito l'eventuale presenza di una cattedra episcopale. Se invece si confrontano con i sostegni verticali delle poche altre iconostasi tardomedievali ancora *in situ*, si nota come sia dimensionalmente che tipologicamente le due colonnine superstiti siano a essi pienamente assimilabili. A una tale collocazione dell'opera – oppure al loro impiego quali elementi di una *memoria apostolorum*, realizzata sul modello di quella di San Paolo fuori le mura, come suppone la Kinney – si adatterebbero inoltre perfettamente sia la decorazione a tutto tondo delle superfici convesse dei fusti che la disposizione frontale dell'iscrizione, probabilmente rivolta in origine verso la navata, e quindi perfettamente visibile dai fedeli. Questa ipotesi non trova nemmeno un ostacolo nel numero dispari delle colonne; se si tiene conto della produzione artistica complessiva della bottega laurenziana, e in particolare delle opere di Iacopo, si nota come sia un aspetto tipico del processo progettuale del maestro marmoraro l'inserimento di un pieno in asse. I confronti tra le due colonnine, e il riconoscimento delle peculiari caratteristiche di simmetria e di decorazione precedentemente descritte, evidenziano inoltre come nella composizione originaria esse si trovassero probabilmente nella disposizione attuale, l'una accanto all'altra, anche se l'assenza degli altri diciassette elementi ci impedisce di stabilire con certezza se anche questi fossero decorati nel medesimo modo, oppure se siano stati conservati soltanto i due fusti oggi collocati nell'abside di Sant'Alessio perché considerati i più validi esteticamente. Non è azzardato pertanto ipotizzare che nell'interno della chiesa medievale di San Bartolomeo all'Isola fosse un tempo presente una grandiosa e multicolore iconostasi, al centro della quale si ergeva forse la colonnina con l'iscrizione, testimonianza dell'ennesimo capolavoro eseguito dal *magister* Iacopo di Lorenzo.

7. Il portale della basilica di San Saba a Roma

L'attività di Iacopo nella chiesa di San Saba è documentata da una lunga iscrizione incisa su un'unica linea al di sotto della fascia musiva che decora l'architrave del portale (*fig. 31*):

+ AD HONOREM • DOMINI NOSTRI IHV XPI ANNO VII • PONTIFICATVS DOMINI NOSTRI INNOCENTII III PP HOC OPVS DOMINO IOHANNE ABBATE IVBENTE FACTVM EST • P MANVS MAGISTRI IACOBI •

Nella frase sono menzionati, insieme all'anno di pontificato, i nomi del papa in carica, dell'abate committente e dell'artefice, quest'ultimo indicato per ulti-

Fig. 31 – Roma, chiesa di San Saba, dettaglio dell'architrave del portale (foto dell'A.)

mo e con la qualifica di *magister*, mentre come in tutti i lavori svolti nell'Urbe manca l'etnonimo *romani*. Il soggetto del periodo, composto in forma passiva, è in questo caso il portale stesso, l'*opus* 'fatto' *per manus magistri Iacobi*. Formule epigrafiche simili sono piuttosto rare, e si riscontrano soltanto in altri quattro esempi: nel ciborio eretto intorno al 1150 nella chiesa di San Marco a Roma *per manus Ioh(ann)is Petri Angeli et Sassonis filior Pauli*, nell'ambone di Santa Maria di Castello a Tarquinia, realizzato *p(er) manus magistri Ioh(ann)is Guittonis civis r(o)m(a)n(i)* nel 1209, nella memoria della traslazione delle reliquie di San Magno nel nuovo altare della cripta del duomo di Anagni, eseguita *p(er) man(us) mag(is)tri Cosme civis romani* nel 1231; il confronto più interessante è tuttavia quello con l'iscrizione un tempo esistente sul litostrato cosmatesco della cattedrale di Ferentino, dove sono menzionati il donatore, il vescovo Alberto, e l'artefice dell'opera, Iacopo: *Hoc pavimentum fecit Albertus Episcopus per manus magistri Iacobbi romani*. Manca l'anno di completamento, ma l'osservazione di come la formula coincida con quella che si riscontra nel portale di San Saba suggerisce tuttavia quale probabile datazione del pavimento della cattedrale di Ferentino una fase temporale molto prossima a quella dell'intervento di Iacopo nella chiesa aventiniana. La presenza, nell'epigrafe sull'architrave, del nome del papa, Innocenzo III (1198-1216), e dell'anno di

pontificato, il VII, consente infatti di stabilire con certezza la data di costruzione del portale di San Saba, che fu realizzato nel 1205 per ordine di Giovanni, abate della comunità monastica cluniacense da poco insediatasi nell'antico cenobio romano[98].

L'opera è stata pertanto eseguita da Iacopo negli anni della sua piena maturità professionale. Divenuto responsabile unico della bottega di famiglia, il figlio di Lorenzo è già *magister*; nell'iscrizione è inoltre omesso il patronimico *Laurentii*, e ciò rappresenta probabilmente un sintomo del suo ormai definitivo affrancamento dalla figura del genitore. La fama e il prestigio raggiunti da Iacopo sono d'altronde tali da consentirgli di accedere nella ristretta cerchia dei testimoni firmatari dell'*Instrumentum addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*, esclusiva *schola* pontificia riservata a un limitato numero di membri del seguito papale, a dimostrazione di quali fossero il suo *status* e la sua influenza all'interno della potente curia innocenziana.

Pur non potendo disporre di prove definitive al proposito, si può in effetti ritenere che il portale facesse originariamente parte di una campagna costruttiva e decorativa molto più vasta e impegnativa, patrocinata da Innocenzo III nei primi anni del XIII secolo. A Iacopo vengono infatti comunemente assegnati – su basi stilistiche – anche il litostrato cosmatesco e il portico[99], mentre per

[98] La prima notizia certa circa l'esistenza di un edificio religioso nel sito di San Saba è fornita da un gruppo di iscrizioni, databili all'incirca al VI-VII secolo, che dimostrano come sul colle si fosse da tempo insediata una comunità di monaci orientali. In una data non precisata, ma probabilmente nel corso del X secolo, nel cenobio si stabilirono i Benedettini, che rimasero in possesso degli ambienti monastici fino a quando Lucio II (1144-1145) preferì affidarne la custodia all'Ordine dei Cluniacensi.

[99] L'esame del portico risulta piuttosto complesso, poiché l'aspetto odierno non è più quello originario, ma è il risultato delle radicali trasformazioni che hanno interessato questa parte della chiesa nel corso dei secoli. La struttura medievale subì una prima operazione di 'ammodernamento' intorno al 1463, quando fu costruito il corpo di fabbrica superiore, comprendente una galleria chiusa sovrastata da un loggiato aperto ad archetti (Testini 1961, p. 46). Ancora più drastico fu l'intervento realizzato durante il pontificato di Pio VI (1775-1779): furono eliminate le colonne di marmo che sostenevano la trabeazione, e al loro posto vennero inseriti dei pilastri quadrati in mattoni. Dell'antico atrio cosmatesco si è pertanto conservato solamente l'architrave lapideo; possiamo tuttavia farci un'idea di quale fosse la sua *facies* nei primi anni del XVII secolo osservando un disegno del Felini, nel quale il portico ci appare composto da sei colonne, quattro delle quali sono libere, mentre le due esterne si incastrano nei muri laterali (Felini 1610, p. 196). L'atrio poggia su uno stilobate rialzato di un gradino ed è aperto da cinque intercolumni, la cui ampiezza sembra aumentare dalle estremità verso il centro; i capitelli, ionici, sorreggono una bassa trabeazione – composta da una stretta fascia corrispondente all'architrave, da un fregio sottile e da una piccolissima cornice – al di sopra della quale svettano la galleria e il loggiato quattrocenteschi. L'imprecisione dell'immagine proposta dal Felini è piuttosto evidente: le proporzioni tra l'altezza del portico e quella del corpo di fabbrica superiore sono errate, e del tutto inventata risulta anche la quantità delle aperture ad archetto del loggiato. È inoltre sicuramente sbagliato il numero delle colonne libere: la configurazione delle piattabande laterizie di scarico visibili sopra l'architrave indica infatti come in origine l'atrio di San Saba avesse in realtà sette intercolumni, formati da sei colonne libere e, molto probabilmente, da altri due pilastri laterali. È invece esatta la maggiore ampiezza del varco centrale, che inquadra perfettamente il portale retrostante e la cui importanza è ulteriormente sottolineata dalla presenza di due leoni stilofori – vere e proprie fiere guardiane, l'esistenza delle quali viene confermata anche dal Marangoni 1744, p. 367 e dal Ciampini 1690, p. 34 – posti a sostegno delle

ciò che concerne gli altri arredi presbiteriali, se l'attribuzione allo stesso marmoraro della cattedra episcopale sembra ormai unanimemente accettata, l'unica certezza, attestata dall'evidenza epigrafica, riguarda la bottega che realizzò le transenne della *schola cantorum*, riferibili all'attività dei Vassalletto.

Nella sua semplicità e chiarezza tipologica, il portale della chiesa di San Saba (*fig. 32*) dimostra la sicura derivazione dagli esemplari architravati di matrice classica. La sua struttura a telaio, con stipiti e architrave profondamente sagomati e arricchiti da un'incrostazione musiva policroma, coniuga infatti i concetti architettonici antichi con i motivi decorativi tipici del lessico tardomedievale, secondo un principio di commistione delle forme che riscuote un enorme successo nella capitale nel corso della rinascita artistica e costruttiva del XII e XIII secolo. Proprio la sua collocazione all'interno della cinta delle mura Aureliane, sorta di barriera fisica ma soprattutto culturale che rende gli artisti romani alquanto restii ad accettare le innovazioni provenienti dall'esterno, deve avere in effetti inciso sull'evidente modestia della decorazione; pur mantenendo alcune delle caratteristiche che rendono i portali medievali delle vere e proprie 'Porte del Paradiso', nell'opera eseguita a San Saba si manifesta infatti la precisa volontà di Iacopo di attenuare gli effetti visivi del colore, formula dispiegata invece più liberamente e in maniera molto più ampia negli incarichi svolti dai membri della famiglia di Lorenzo nelle altre città del Lazio in cui sono chiamati a operare.

Fig. 32 – Roma, chiesa di San Saba, il portale (foto dell'A.)

Gli stipiti e l'architrave sono formati dall'unione di alcune lastre di marmo bianco, materiali di spoglio provenienti sicuramente da antichi

colonne mediane. Il portico di San Saba si configura così come un'eccezione tra le opere eseguite dai marmorari romani (se si esclude l'atrio della cattedrale di Terracina), di solito alquanto restii ad adottare anche la più comune soluzione architettonica che prevede la presenza di animali stilofori nei portali principali delle chiese. Il ben noto eclettismo di Iacopo, che espime il proprio talento nelle forme artistiche più diverse, consente di potergli attribuire con sufficiente certezza anche l'esecuzione di queste sculture; un'ulteriore testimonianza a favore di tale possibilità, oltre alla presenza delle fiere stilofore nel portale maggiore del duomo di Civita Castellana, potrebbe inoltre scaturire dalla conferma dell'ipotesi, avanzata per primo dal Malmstrom 1976, pp. 12-16, e in attesa di nuovi contributi, che egli possa essere l'anonimo autore dei leoni che si trovavano ai piedi dell'obelisco eretto un tempo a Roma sul colle del Campidoglio.

edifici: le dimensioni dei singoli pezzi risultano pertanto variabili, e i tagli mostrano una totale asimmetria rispetto all'asse mediano[100].

La cornice del 'telaio' (*fig. 33*), che si inserisce dentro il muro di facciata con un'accentuata strombatura, è suddivisa in due parti: una mostra esterna,

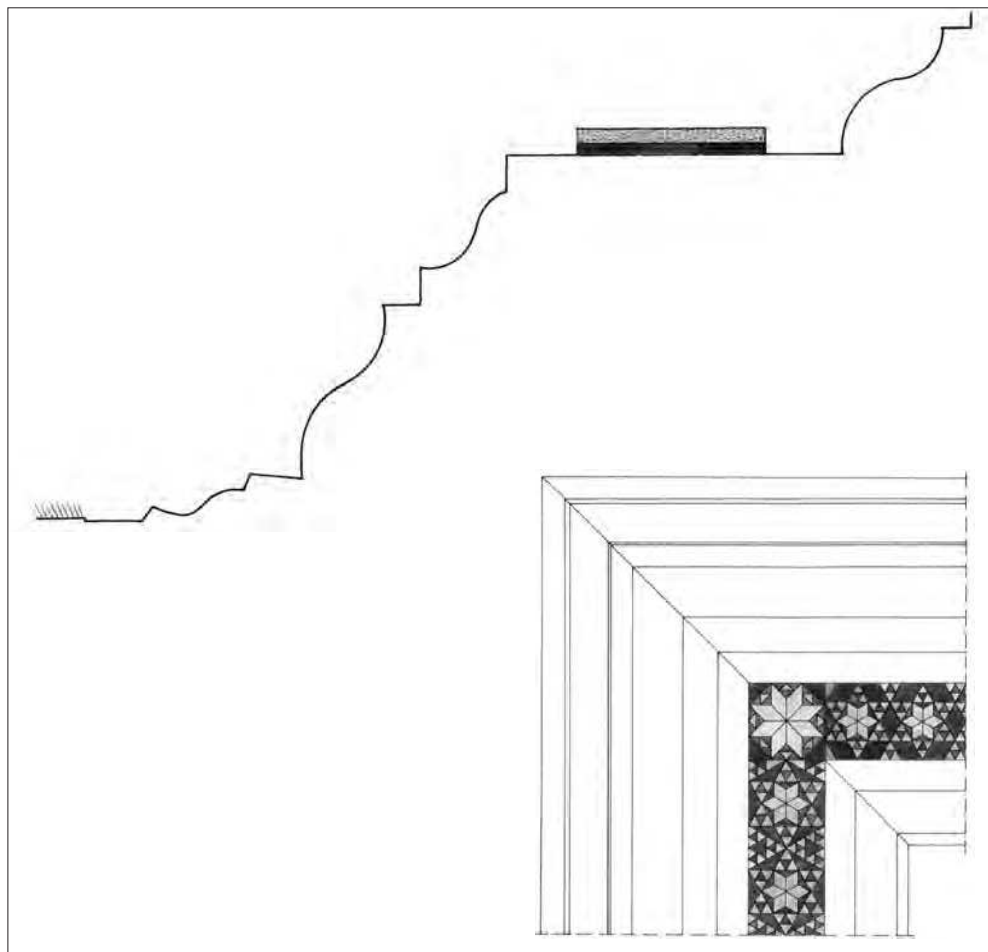



Fig. 33 – Roma, chiesa di San Saba, portale: profilo della cornice e soluzione d'attacco stipite-architrave (disegni dell'A.)

[100] Secondo TESTINI 1961, p. 52, "la porta centrale è in sostanza l'antica, sia pure alquanto rialzata, ma la decorazione marmorea e musiva si deve all'arte di Giacomo". Come scrive CANNIZZARO 1901, p. 14, nel corso dei lavori di restauro promossi all'inizio del XX secolo dall'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura di Roma fu possibile osservare che l'architrave del portale mostrava "dal lato murato resti di cassettonato d'opera romana".

composta da due gole diritte inframmezzate da una gola rovescia – collegate tra loro mediante l'inserimento di piccole modanature di raccordo – e da una sottile fascia piatta che si fonde con la parete retrostante, e un settore più interno, nel quale un'altra gola rovescia smussa l'angolo retto dello stipite formando una sorta di morbido invito. Le due parti sono separate da una larga fascia piana sulla quale si concentra la decorazione musiva; questa è costituita da un'unica banda di mosaico che si sviluppa in verticale per tutta l'altezza del portale e piega quindi ad angolo retto in corrispondenza dell'architrave, dove prosegue orizzontalmente interrompendosi soltanto in corrispondenza dei tre piccoli dischi monocromatici circondati da una raggiera di triangolini.

È da notare come la frammentazione delle bande musive tramite l'inserimento di piccole figure circolari rappresenti un motivo decorativo comune a molte delle opere realizzate da Iacopo, da solo o insieme ad altri membri della famiglia: la medesima soluzione, da considerare quasi un 'marchio di fabbrica', si ritrova infatti nel portico, nel portale maggiore e nel portale destro del duomo di Civita Castellana, e nella cattedra episcopale di San Saba. Allo stesso modo, anche il tentativo di accentuare la simmetria del portale rispetto all'asse mediano, attuato attraverso il controllo della perfetta corrispondenza dei motivi decorativi degli stipiti e ulteriormente sottolineato mediante l'interposizione di uno dei tre tondi musivi al centro dell'architrave, appartiene a una maniera artistica già riscontrata in altri lavori attribuibili con certezza alla bottega di Lorenzo.

L'apparato decorativo del portale di San Saba è basato sull'impiego di tre soli motivi geometrici – due dei quali sono comuni alle bande rettilinee che si sviluppano sia sull'architrave che sugli stipiti, mentre il terzo è inserito soltanto nel settore superiore di questi ultimi – e si articola su una successione di tessere in pasta vitrea collocate in modo tale da suddividere le fasce in diverse parti, ciascuna caratterizzata dall'omogeneità del disegno; queste sezioni sono separate tra loro mediante l'inserimento di otto motivi stellari, quattro per lato, la cui funzione nodale giustifica anche la particolarità della figura e il suo cromatismo più intenso e ricercato.

Sull'architrave, i quattro settori musivi, separati da tondi di colore bluastro, sono decorati con partiti geometrici disposti secondo un'alternanza del tipo ABBA, ritmo che dimostra ancora una volta la precisa volontà progettuale dell'artefice di raggiungere una simmetria bilaterale rispetto all'asse della composizione, attirando l'interesse dell'osservatore verso il centro. Nei due settori estremi il disegno è ottenuto tramite la concatenazione di figure esagonali, al cui interno si formano dei motivi a stella, a loro volta contenenti delle altre stelle a sei punte più piccole composte dall'unione di tessere a losanga di colore giallo-oro. L'alternanza del cromatismo – rosso e blu – delle tessere che

determinano i contorni dell'esagono, realizza inoltre un tracciato *a guilloche*, riproposizione in miniatura di un'immagine comunemente utilizzata nelle guide mediane dei litostrati cosmateschi. I due settori centrali mostrano invece un disegno molto più semplice, composto da una successione di quadrati ruotati di 45 gradi e disposti orizzontalmente su tre file; i rombi della fila superiore e di quella inferiore sono tutti di colore rosso, mentre la fila di mezzo è impreziosita mediante l'utilizzazione di elementi monocromatici giallo-oro[101].

Il raccordo tra la decorazione dell'architrave e quella degli stipiti è assicurato da una stella a otto punte, anch'essa di colore giallo-oro, che marca gli angoli superiori sottolineandone il ruolo chiave nella composizione.

Nei quattro settori – tra loro separati mediante l'inserimento di motivi speciali a stella – che costituiscono la decorazione degli stipiti, sono utilizzati tre partiti geometrici diversi. Quello situato nel settore superiore, l'unico differente, anche se solo in parte, dai disegni precedentemente descritti sull'architrave, è realizzato attraverso una successione regolare di esagoni – composti alternativamente da triangoli blu e rossi – che formano motivi stellari, a loro volta contenenti stelle a sei punte di colore giallo-oro. Segue più in basso il disegno a quadrati ruotati già osservato nelle bande centrali dell'architrave, quindi le figure esagonali *a guilloche* descritte in precedenza e ancora il disegno a quadrati ruotati, che si interrompe a poca distanza dalla soglia.

Per collocare con maggiore esattezza il portale di San Saba nell'ambito della produzione artistica di *magister Iacobus* ci sembra utile approfondirne il confronto, sia tipologico che stilistico, con il portale destro della cattedrale di Civita Castellana, l'unica altra opera nella quale il maestro marmoraro deve affrontare tematiche progettuali simili. Risulta infatti piuttosto difficile stabilire, nei lavori eseguiti in collaborazione, quale sia stato il ruolo realmente svolto da ciascuno degli artefici; per questo motivo, e anche per le evidenti differenze determinate dalle condizioni imposte dalla committenza, i paragoni con i portali firmati da Iacopo insieme al padre Lorenzo o al figlio Cosma sono sicuramente meno significativi. Nel portale di San Saba si notano alcune diversità di impostazione rispetto all'opera civitonica, probabilmente realizzata da Iacopo qualche anno prima. A Civita Castellana la qualità dell'intervento è infatti affidata quasi esclusivamente alla bellezza e allo splendore dell'apparato decorativo: la fascia piana che contiene le tessere in pasta vitrea è piuttosto ampia, le bande musive sono doppie, viene inserito un mosaico figurato nella lunetta. Ne risulta una grandissima intensità cromatica, mentre nel lavoro di San Saba

[101] In un'antica fotografia (foto Luce D2150), pubblicata in Haase 1949, la banda musiva dell'architrave appare priva di soluzioni di continuità. Secondo l'Haase l'attuale decorazione, che riproduce quella originaria, fu realizzata durante l'intervento di restauro eseguito nella chiesa all'inizio del XX secolo, quando furono anche risistemate, e in molti casi inserite *ex-novo*, le tessere in pasta vitrea del mosaico.

si nota una maggiore ricerca formale, e la decorazione assume un ruolo e una dimensione più discreti, sfumati. Nel portale romano la ricchezza della cornice, in virtù del consistente numero di modanature, è più accentuata, il profilo degli stipiti e dell'architrave è meno piatto, la volontà di moltiplicare gli effetti di chiaroscuro prodotti dalle ombre è senz'altro molto evidente. A San Saba si nota inoltre un maggiore slancio verticale; viene mantenuto il controllo proporzionale dell'insieme, caratteristica tipica della maniera progettuale della bottega laurenziana, adottando un rapporto di 3 : 2 tra l'altezza e la base del portale, identico a quello impiegato dal binomio Lorenzo-Iacopo nell'opera precedentemente realizzata nell'abbazia cistercense di Santa Maria di Falleri e diverso invece dal rapporto 1 : $\sqrt{2}$ riscontrabile in entrambi i portali del duomo civitonico, che risultano pertanto leggermente più tozzi.

Il portale di San Saba è l'ennesima testimonianza della poetica di Iacopo, tesa a recuperare e rinnovare il glorioso passato architettonico della sua città, reinterpretandolo e riproponendolo in chiave contemporanea e più idonea a rappresentare il gusto dell'epoca, secondo quei principi teorici del tardomedioevo romano che Bassan definisce "*contaminatio* classico-cristiana"[102]. C'è in lui la coscienza della sua arte, della sua capacità, che lo spinge a comprendere i monumenti antichi secondo la propria sensibilità di uomo moderno e perfettamente inserito nella società del tempo: Iacopo è senz'altro consapevole della grande eredità del mondo con cui si trova quotidianamente a contatto, confronto che tuttavia non lo spaventa, bensì lo stimola a superare le posizioni paterne, ad aggiornare lo stile della bottega. Le differenze con i precedenti portali di Santa Maria di Falleri e del duomo di Civita Castellana, al di là delle diversità tipologiche e delle problematiche legate alla committenza, sono il chiaro indice di un nuovo approccio progettuale, il cui stretto legame con l'Antico diventerà ancora più evidente nelle opere successive.

8. La cattedra episcopale della basilica di San Saba a Roma

La cattedra episcopale della basilica di San Saba (*fig. 34*) è collocata al centro della parete di fondo dell'abside, e si erge sopra uno stretto podio formato dalla sovrapposizione di tre piani orizzontali di ampiezza via via decrescente, il cui andamento realizza una sintesi ascensionale che trova nell'evidente simbolismo e nell'intensa policromia del clipeo crucifero l'ideale elemento di convergenza dell'intera composizione[103]. Il sedile e il dossale, privi di braccioli, sono formati da due lastre di marmo bianco lisce e squadrate, sorrette da altrettanti

102 Bassan 1996, p. 247.

103 Non deve meravigliare la presenza di un simile elemento di arredo in un edificio monastico, poiché la cattedra di San Saba era destinata al pontefice, il quale la utilizzava durante le sue visite alla chiesa; questa

Fig. 34 – Roma, chiesa di San Saba, la cattedra episcopale (foto dell'A.)

sostegni zoomorfi molto rovinati; queste sculture provengono probabilmente da suppellettili di età classica (un sarcofago, la protome felina sulla sinistra; un tavolo, il leone alato sulla destra), e sono state portate alla luce nel corso degli scavi condotti all'inizio del XX secolo nell'antico oratorio di Santa Silvia, situato sotto la navata mediana della chiesa[104]. Appartiene invece di sicuro alla cattedra primitiva il disco lapideo superiore: il suo andamento circolare si adatta infatti alla perfezione sia al retrostante affresco trecentesco con la *Crocifissione di Cristo* che all'epigrafe, visibile sulla sinistra, nella quale è ricordato il nome del donatore del dipinto[105] (*fig. 35*).

L'aspetto attuale del seggio è quindi il frutto di una ricomposizione recente, e ciò spiega la singolarità della sua forma, che appare molto diversa da quella degli esemplari di cattedre di età tardomedievale ancora *in situ* nelle fabbriche religiose di Roma e del Lazio; l'indagine tipologica e stilistica può pertanto assumere quale indizio certo il solo clipeo, anch'esso ritrovato nei primi anni del Novecento all'interno della cripta anulare[106].

funzione giustifica la grande ricchezza dell'apparato decorativo e le forti connotazioni simboliche del disco, destinato a risaltare dietro il capo del sedente come un vero e proprio nimbo marmoreo.

104 Gavini 1912, p. 41.

105 Come conferma Gavini 1912, p. 41, la cattedra episcopale fu ricostruita "nel mezzo dell'abside dove rimaneva la traccia dell'attacco della spalliera marmorea".

106 Nella cripta il clipeo era collocato sopra l'altare delle reliquie e chiudeva l'arcosolio nascondendo l'antico affresco con il crocifisso.

Fig. 35 – Roma, chiesa di San Saba, il clipeo della cattedra episcopale e l'affresco trecentesco nell'abside (foto dell'A.)

Gandolfo attribuisce la cattedra a Iacopo di Lorenzo, individuando in essa alcune peculiarità tipiche della sua maniera compositiva[107]. L'autore osserva infatti come nel portale della chiesa di San Saba e nella porta destra del duomo di Civita Castellana, opere sicuramente eseguite da Iacopo, siano presenti gli stessi tondi a mosaico che nel clipeo in esame interrompono le fasce curvilinee esterne creando una soluzione di continuità nella decorazione; anche i fiori inseriti nel nimbo di San Saba per sottolineare l'immagine della grande croce palmata trovano un riferimento negli identici motivi vegetali impiegati da Iacopo nell'ingresso laterale del duomo di Civita Castellana e nelle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina (*fig. 27*), le cui incrostazioni musive a spirale mostrano inoltre i medesimi disegni geometrici del seggio della basilica aventiniana. Secondo Gandolfo non esiste quindi alcun dubbio sull'identità dell'artefice della cattedra, che appartiene quasi certamente alla stessa fase cronologica del portale, realizzato nel 1205.

Proprio l'ipotesi di una probabile connessione tra la figura di Innocenzo III e le peculiarità della decorazione musiva del clipeo spingono l'autore a interpretare il seggio di San Saba come un riflesso artistico della mutata concezione politica della Chiesa negli anni a cavallo tra il XII e il XIII secolo[108]. Fermamente intenzionato a imporre il dogma ecclesiastico di *plenitudo potestatis*, Innocenzo III cerca di portare alle estreme conseguenze le norme sancite dal *Dictatus Papae* di Gregorio VII, concretizzando la teoria del dominio universale del pontefice quale *Vicarius Christi*: in quanto successore di Pietro e nomi-

[107] Gandolfo 1980, pp. 339-343. L'attribuzione a Iacopo di Lorenzo è stata successivamente accettata anche in Claussen 1987, p. 76; D'Achille 1991, p. 160; Bassan 1994, p. 372.

[108] Gandolfo 1980, pp. 342-343.

nato direttamente da Dio, il papa può esercitare pienamente la sua *auctoritas*, sia spirituale che temporale, sul Mondo Cristiano, mentre l'imperatore, ormai relegato al ruolo di semplice difensore della Fede, deve sottomettersi e riconoscere la sua supremazia. Sulla base di tali osservazioni Gandolfo individua il prototipo della cattedra di San Saba nel seggio episcopale fatto realizzare per Callisto II a Santa Maria in Cosmedin nel 1123, un anno dopo la stipula del Concordato di Worms, atto con il quale veniva ufficialmente sancita la conclusione di quella sanguinosa 'lotta per le investiture' che aveva a lungo contrapposto la Chiesa Romana all'Impero. Il disco di porfido rosso circondato da una doppia raggiera di elementi musivi di Santa Maria in Cosmedin (*fig. 4a*), simbolo della *sanctitas* del pontefice ispirato dai principi teocratici del *Dictatus Papae* gregoriano[109], si trasforma nel più tardo esempio di San Saba in un nimbo crucifero, iconografia che esprime al meglio la nuova visione politico-religiosa innocenziana del papa quale *Vicarius Christi* in Terra.

Purtroppo il confronto con l'altra cattedra attribuita alla famiglia di Lorenzo, quella di Santa Maria in Trastevere (*fig. 4b*), risulta poco significativo a causa della notevole frammentarietà delle due opere. La presumibile fattura moderna della seduta e del dossale non consente infatti di stabilire quale fosse la forma originaria del seggio vescovile della chiesa trasteverina; si può tuttavia osservare come, contrariamente a quanto avviene nell'esempio di San Saba, a Santa Maria in Trastevere siano ancora presenti i braccioli, sostenuti da due leoni trapezofori alati, mentre il dossale, che è composto da un'unica lastra di marmo sagomata superiormente a forma di disco, è privo di decorazione.

Il clipeo della cattedra di San Saba (*tav. 5a*) è costituito da un disco monolitico in marmo bianco, all'interno del quale sono scolpiti gli incavi destinati a contenere le piccole tessere di mosaico in pasta vitrea: il centro è interamente occupato da una croce palmata, la cui eccezionale valenza simbolico-artistica è accresciuta dal suo differente e più omogeneo cromatismo – con predominanza del rosso, colore con connotazioni imperiali – rispetto ai settori musivi circostanti. L'espansione della croce verso l'esterno[110] è contenuta da quattro semplici bande – tutte decorate con il medesimo disegno geometrico, tra i più comuni nel vasto repertorio cosmatesco – che assecondano l'andamento circolare del disco e sono interrotte in corrispondenza degli assi da altrettanti piccoli tondi, colorati alternativamente in rosso e blu come nel portale destro del duomo di Civita Castellana. Questi elementi in pasta vitrea fungono da motivo conclusivo per i bracci di una seconda croce ideale, formata dall'allineamento dei tondi con le stelle a sei punte e con i fiori a otto petali e sottolineata an-

[109] Il pontefice, se eletto canonicamente, acquisisce i meriti di san Pietro, e tra questi la *sanctitas*.

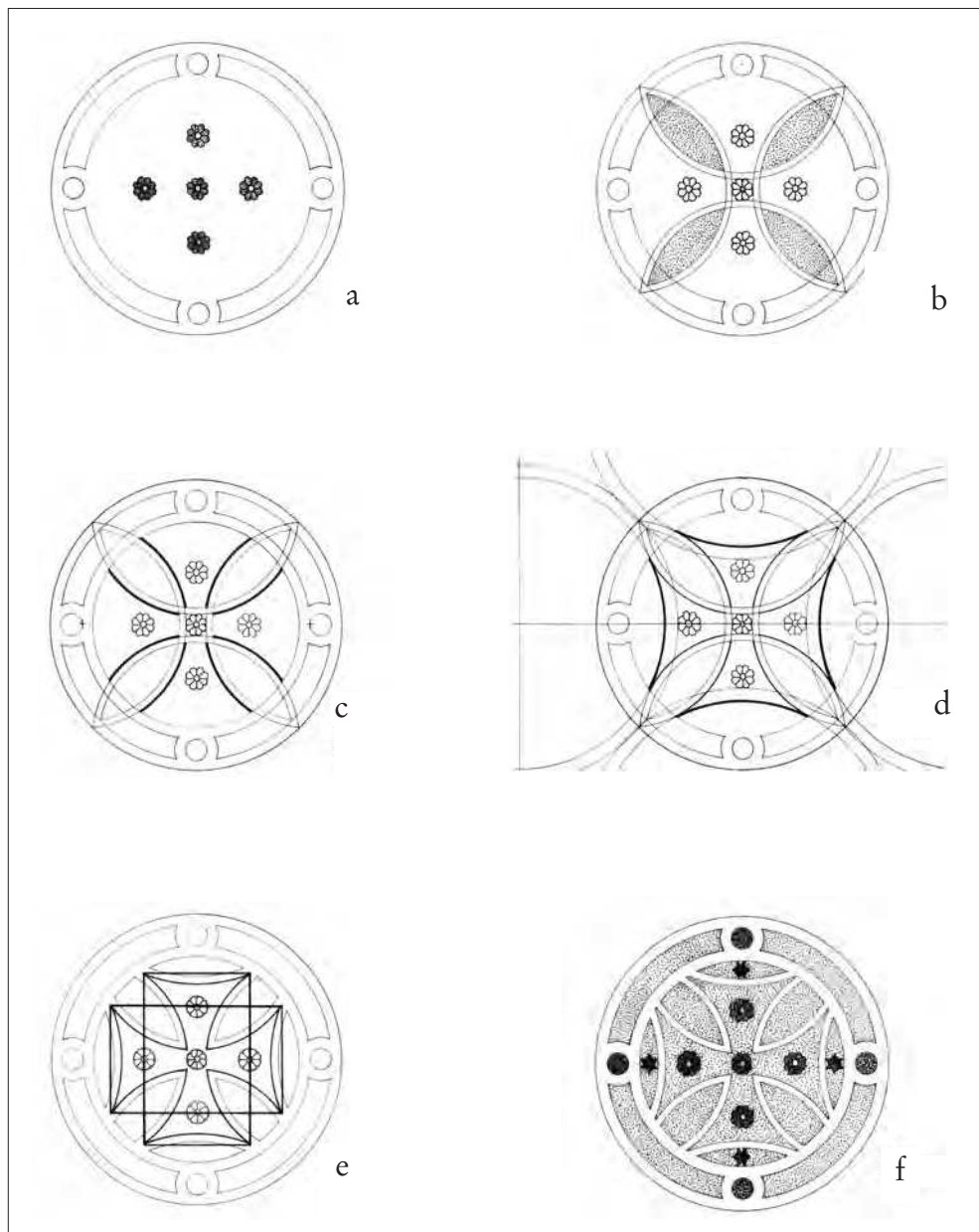
[110] Secondo Davy 1988, p. 93, nel simbolo della croce l'uomo medievale contempla una deflagrazione del cosmo, che divampa in tutte le direzioni estendendosi ai quattro punti cardinali.

che cromaticamente dalla maggiore intensità del colore. È da notare inoltre la grande raffinatezza e la cura dei singoli dettagli: le stelle sono infatti ruotate in modo tale da garantire la simmetria rispetto al centro, mentre il fiore mediano, più piccolo, assume le medesime dimensioni dei tondi collocati lungo la circonferenza.

L'analisi del partito decorativo mette in luce l'adozione di motivi ornamentali riferibili alla bottega di Lorenzo, e a Iacopo in particolare: i fiori a petali arrotondati, così caratteristici del suo lessico compositivo, sono infatti presenti, oltre che negli esempi precedentemente citati (le colonnine dell'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola e il portale laterale del duomo di Civita Castellana), anche sull'arcone mediano e sulle lesene del portico civitonico, dove si ritrova altresì il largo impiego dei dischi circolari in pasta vitrea, i quali fungono in questo caso da elemento di spaziatura tra le bande musive che decorano la cornice delle due ali e dell'attico centrale. La griglia interna della croce è impostata secondo il medesimo schema geometrico che forma la decorazione del fregio del portale maggiore del duomo di Civita Castellana: nella cattedra di San Saba, tuttavia, le sottili strisce di colore rosso delimitano figure a forma di rombo, la cui dimensione si raddoppia in corrispondenza delle zone di inserzione dei motivi floreali. I quattro settori che circondano il fiore centrale sono inoltre riempiti con quadrati dorati, più grandi e ruotati di 45 gradi rispetto a quelli che decorano i rombi circostanti. I settori 'a goccia' lungo le diagonali presentano lo stesso mosaico 'a foglie' adottato sulla porta maggiore e sull'arco del portale destro del duomo di Civita Castellana, nonché sulle colonnine dell'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola (*fig. 27*), e, con colori diversi, sull'arcone del portico civitonico. A San Saba, tuttavia, le punte rivolte verso il centro mostrano una variazione del motivo geometrico e una cromia diversa – rossa anziché blu – rispetto a quella delle foglie.

L'insieme di queste diversità – le punte triangolari di colore differente, che sembrano indicare una convergenza, i grandi quadrati giallo-oro allineati lungo gli assi, il fiore mediano più piccolo, la rastremazione dei bracci della croce palmata – accentua il carattere centripeto dell'intera composizione, attirando l'attenzione dell'osservatore sul centro del disco, vero e proprio fuoco visivo di un'immaginaria prospettiva, secondo un principio progettuale che si riscontra anche nelle altre opere sicuramente attribuibili ai vari membri della famiglia.

La rigida simmetria degli elementi decorativi e la precisione del disegno invitano ad approfondire l'esame delle costruzioni geometriche e dei principi proporzionali che hanno guidato l'artefice nell'ideazione del clipeo.

La figura base è costituita da un grande disco, il cui centro è sottolineato da un fiore a otto petali di dimensioni ridotte rispetto agli altri quattro elementi vegetali più esterni; il fiore mediano è inscritto idealmente in un cerchio di diametro uguale a quello dei tondi che fungono da elementi di separazione tra le

Figg. 36a-f – Roma, chiesa di San Saba, la costruzione geometrica del clipeo della cattedra episcopale (disegni dell'A.)

bande musive concentriche disposte lungo la circonferenza. L'insieme dei cinque motivi floreali, tutti contenuti all'interno della croce palmata e disposti lungo gli assi principali, realizza un disegno a quinconce, forma largamente impiegata dai marmorari romani e ricca di eccezionali connotazioni simboliche (*fig. 36a*). I quattro settori 'a goccia' interposti tra i bracci della croce palmata sono parti di motivi 'a foglie' che, se proseguiti, andrebbero a combaciare con il limite esterno delle bande decorative collocate lungo la circonferenza; di conseguenza, anche le fasce bianche di separazione tra le zone a mosaico si attesterebbero sul bordo della lastra marmorea (*fig. 36b*). Questa costruzione geometrica – che riproduce l'antico motivo simbolico-religioso del *signum crucis* rovesciato, carico di significati mistici (*fig. 37*) e spesso presente nelle chiese medievali – è formata dall'incrocio di quattro cerchi il cui centro coincide con il punto più interno dei tondi disposti lungo gli assi principali, e determina anche la curvatura dei lati lunghi dei bracci della croce (*fig. 36c*), mentre quelli più corti scaturiscono dall'adozione di altre quattro circonferenze di diametro uguale a quello del clipeo (*fig. 36d*). I due bracci risultano pertanto inscrivibili in altrettanti rettangoli, i cui lati maggiori, che passano per il centro dei fiori più esterni, si trovano in rapporto aureo con i corrispondenti lati minori (*fig. 36e*).

La raffinatezza della progettazione, il calibrato dimensionamento delle spaziature tra i settori musivi e la notevole perizia nella disposizione delle tessere, indicano come l'opera sia stata eseguita da un marmoraro esperto e di grande sensibilità, il cui talento artistico non comune è altresì confermato dal tentativo, perfettamente riuscito, di coniugare la dicotomia tra il carattere centripeto di alcuni degli elementi compositivi e la spinta centrifuga determinata dall'inserimento della grande croce palmata racchiusa all'interno della preziosa cornice circolare a mosaico. La sicura presenza di Iacopo nel cantiere della fabbrica e le indiscutibili affinità tra le forme geometriche e le decorazioni della cattedra di San Saba e quelle che si riscontrano nelle altre opere da lui eseguite, da solo o in collaborazione, a Roma e nei suoi dintorni, sembrano indicare nel figlio di Lorenzo il probabile artefice del seggio episcopale della chiesa aventiniana; se si considerano, infine, gli stretti rapporti che legavano Iacopo alla curia di Innocenzo III, pontefice al quale può essere senz'altro riferito il chiaro simbolismo del clipeo crucifero, rimangono pochi dubbi sulla paternità dell'opera.

9. Il pavimento della cattedrale di Ferentino

L'impianto planivolumetrico del duomo di Ferentino – un edificio di forma basilicale a tre navate, divise da archi a tutto sesto che impostano su colonne o pilastri e coperte con capriate lignee a vista, presbiterio sopraelevato e tre absidi denunciate all'esterno – è caratterizzato dalla peculiare disposizione dei sette sostegni intermedi, che suddividono l'interno della fabbrica in due zone

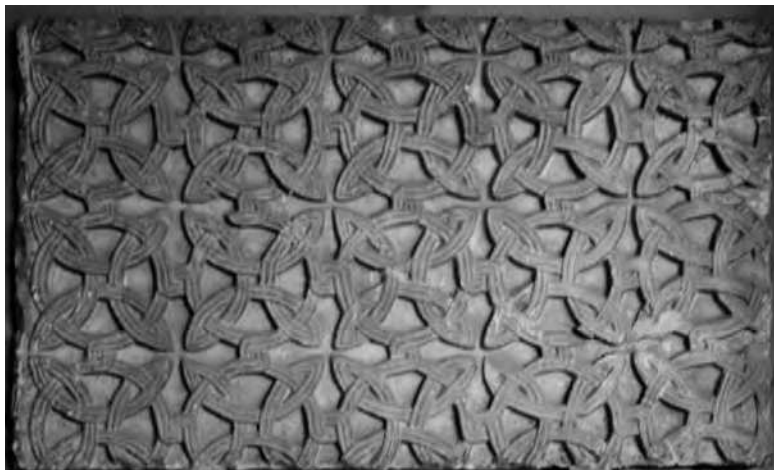



Fig. 37 – Roma, chiostro di San Giovanni in Laterano, transenna altomedievale (foto dell'A.)

liturgiche ben distinte: le prime quattro campate scaturiscono infatti dall'alternanza di due colonne e di due pilastri, mentre le altre quattro sono determinate dalla successione di altrettanti sostegni rettangolari. In corrispondenza del secondo pilastro, posto nel centro geometrico della basilica, un gradino alto 17 cm collega la quota delle navate con il livello di una piattaforma, sulla quale si ergeva in origine una *schola cantorum*; questa occupava l'intera larghezza della navata mediana ed era in collegamento diretto con il presbiterio, a cui si accedeva salendo una scala a doppia rampa, protetta da transenne marmoree e disposta ortogonalmente rispetto all'asse longitudinale della chiesa. Nel mezzo del presbiterio, sollevato di 86 cm rispetto al piano delle navate, si trovava l'altare maggiore con la *fenestella confessionis*, sormontato dal grande ciborio a duplice ordine di colonnine, opera firmata da *magister Drudus de Trivio*, mentre nell'abside era collocata l'antica cattedra vescovile[111].

Come è stato più volte sottolineato, la necessità di indicare l'inizio della *schola cantorum* attraverso l'adozione di disegni pavimentali con una forma particolare oppure mediante l'inserimento di capitelli o sostegni 'speciali' è un elemento compositivo che si riscontra molto spesso negli edifici religiosi della tarda *età di mezzo*: tale volontà di utilizzare gli spazi architettonici e le suppellettili fisse in maniera fortemente gerarchica si ritrova anche nel duomo di Ferentino, la cui disposizione interna coincide in effetti con le impostazioni tipiche delle chiese erette nel XII e XIII secolo nei territori di influenza romana. La *schola cantorum*, nelle cui immediate vicinanze era collocato il candelabro

[111] La cattedra attuale è una ricomposizione moderna, eseguita solo in parte con pezzi originali.

per il cero pasquale, comprendeva l'ambone per la lettura del Vangelo e quello per la recita dell'Epistola, come si deduce da alcuni frammenti inglobati nella pavimentazione e dall'esame del litostrato ancora *in situ* sulla piattaforma, che presenta dei vuoti in corrispondenza dei settori solitamente occupati dai due arredi. Della decorazione cosmatesca facevano inoltre parte anche le transenne e le sculture, raffiguranti un leone e una sfinge, oggi murate sui fianchi della porta di ingresso alla sacrestia e che probabilmente in origine erano connesse con la *schola cantorum* oppure erano poste in funzione apotropaica ai lati della recinzione del Santuario.

La maggior parte degli studiosi che si sono occupati delle fasi costruttive del duomo di Ferentino data la fondazione dell'edificio al tempo di Pasquale II (1099-1118), quando, come indica l'epigrafe incisa sulle transenne presbiteriali, il vescovo Agostino fece fare dei lavori anche sull'altare maggiore[112]. Le cronache dell'epoca testimoniano che nel 1108 avvenne la traslazione delle reliquie di Sant'Ambrogio, patrono della città, nella cattedrale, mentre Agostino, l'*Episcopus* ricordato nell'epigrafe, ricoprì tale carica tra il 1106 e il 1110 (o 1113)[113]. È quindi probabile che in questi anni il duomo sia stato ricostruito *a fundamentis* al posto di un edificio altomedievale: approfondite indagini sull'apparecchiatura muraria consentono infatti di assegnare ai primi anni del XII secolo l'intera struttura della fabbrica[114].

In seguito il settore presbiteriale subì una profonda trasformazione. È evidente che questa zona, in origine posta sul medesimo livello della *schola cantorum*, fu sopraelevata, come testimonia l'interramento delle basi delle semicolonne poste tra le absidi; tale intervento è attribuibile a una fase edilizia che coincise probabilmente con l'inizio del XIII secolo – quando la diocesi di Ferentino assunse un ruolo di estrema rilevanza nell'ambito del complesso apparato giuridico-amministrativo del *Patrimonium Sancti Petri* – e proseguì per alcuni anni, concludendosi con l'innalzamento del ciborio, la cui data di realizzazione, in base all'esame delle due epigrafi presenti su di esso, fu compresa tra il 1231 e il 1238.

Se fino a qualche decennio fa veniva individuato in *magister Paulus* l'artefice di gran parte della decorazione cosmatesca della cattedrale, le recenti indagini sulle vicende costruttive dell'edificio e, soprattutto, l'analisi delle fonti archivi-

[112] HOC OPIFEX MAGNUS FECIT VIR NOMINE PAULUS / MARTIR MIRIFICUS IACET HIC AMBROSIUS INTUS / PRESUL ERAT SUMMUS PASCHALIS PAPA SECUNDUS / QUANDO SUB ALTARI SACRA MARTIRIS OSSA LOCAVIT / AECCLA PASTOR PIUS AUGUSTINUS ET ACTOR / PRIMITUS INVENTUS FUERIT QUO TEMPORE SCS SILIBET INQUIRI PASHALIS TEMPORE PRIMI / MARTIRIS IN PULCHRO DOCUIT SCRIPTA SEPULC. Sull'argomento si veda Curcio, Indrio 1980, p. 84.

[113] Ughelli 1644, p. 722; Fenicchia 1967, p. 1057.

[114] Curcio, Indrio 1980, pp. 83-90.

stiche, hanno in parte modificato tale ipotesi. Nella biografia relativa al vescovo Alberto, riportata in un manoscritto settecentesco, il *Liber cum serie episcoporum*[115], si rileva come questi "fece a proprie spese il Pavimento di Marmo della Chiesa Cattedrale, conforme si leggeva in una lapide, che stava a piè della scalinata della cappella di Sant'Ambrogio, la quale nel 1747 quando fu rimodernata la d.a cappella fu levata, e non trovasi dove sia stata situata, et era del seguente tenore: Hoc pavimentum fecit Albertus Episcopus per manus magistri Iacobbi romani". L'anonimo compilatore del testo aveva confuso l'*Albertus Episcopus* con l'omonimo religioso che governò la diocesi di Ferentino tra il 1389 e il 1392; Contardi ha invece corretto tale identificazione, assegnando la committenza del litostrato ad *Albertus Longus*, *canonicus Anagninus, familiaris, intimisque amicus Innocentii III*, nominato vescovo dal medesimo papa nel 1203[116] e, sulla base di queste notizie, ne ha attribuito la paternità a Iacopo di Lorenzo[117].

A favore di questa ipotesi, confortata anche da considerazioni di ordine cronologico e stilistico, oltre all'epigrafe precedentemente citata, si possono addurre alcune testimonianze indirette. L'unitarietà del disegno d'insieme del litostrato e la sopraelevazione del presbiterio, sicuramente successiva alla fase edilizia originaria, dimostrano come sia impossibile che esso sia stato realizzato all'epoca di Pasquale II, quando il livello della zona del Santuario era il medesimo della piattaforma della *schola cantorum*. Perde quindi di consistenza l'ipotesi – formulata da diversi autori[118] e che trovava la propria principale giustificazione nella presenza dell'epigrafe posta sulle transenne presbiteriali e nella presunta affinità stilistica tra il litostrato del duomo di Ferentino e altri esemplari tipologicamente simili – secondo la quale il pavimento fu eseguito da *magister Paulus* nei primi anni del XII secolo[119]. L'attribuzione a Iacopo di Lorenzo riceve inoltre un'ulteriore conferma se si confronta la formula epigrafica *per manus* con quella utilizzata dallo stesso artefice per attestare la paternità del portale di San Saba e con le medesime espressioni lessicali che si riscontrano in altri incarichi svolti dai maestri marmorari romani tra la metà del XII e i primi decenni del XIII secolo[120].

115 Il manoscritto è stato rinvenuto da Bruno Contardi nella Curia Vescovile di Ferentino.

116 Contardi 1980, p. 101.

117 *Ibidem*, p. 102.

118 Glass 1980, pp. 65-66. Questa ipotesi è sostenuta anche in Stevenson 1884, pp. 170-171 e in Hutton 1950, p. 27.

119 La Glass considera coevi e stilisticamente assimilabili al pavimento della cattedrale di Ferentino i litostrati di Santa Croce in Gerusalemme, dei Santi Quattro Coronati, di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin, tutti da lei assegnati a Paolo o ai suoi discendenti Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso (cfr. Glass 1980, pp. 65-66). Contardi 1980, p. 104, ha tuttavia messo in luce come i pavimenti di Santa Croce in Gerusalemme e dei Santi Quattro Coronati siano molto più tardi, e ha inoltre individuato notevoli differenze stilistiche con i litostrati di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin.

120 Il ciborio di San Marco, l'ambone di Santa Maria di Castello a Tarquinia, la rimozione dell'altare di San Magno nella cripta del duomo di Anagni.

Il pavimento del duomo di Ferentino occupa la navata centrale e le due navatelle laterali, ed è caratterizzato dalla presenza di una fascia rettilinea – formata dalla successione di cerchi concatenati secondo un motivo *a guilloche* e disposta lungo la bisettrice della chiesa – che svolge il compito di guida visiva per il fedele dal settore di ingresso fino alla zona del presbiterio (*fig. 38*). Tale funzione è ulteriormente accentuata dalla sensibile pendenza del piano di calpestio: la differenza di quota realizza un itinerario simbolico di ascensione verso il Santuario, secondo un modello compositivo utilizzato di frequente negli edifici medievali e che si ritrova anche in uno degli altri esemplari attribuibili ai membri della famiglia di Lorenzo, il litostrato del duomo di Civita Castellana. Nella prima parte la fascia, larga dai 122 ai 124 cm, è composta da 5 cerchi concatenati – in sé conclusi, come dimostra l'andamento delle bande curvilinee nelle due estremità – seguiti da un grande riquadro centrale (*fig. 39*), un quinconce incorniciato da una striscia di mosaico che mette in collegamento questo settore pavimentale con una seconda fascia formata dall'unione di 6 cerchi, nell'ultimo dei quali è presente la tipica soluzione terminale, a testimonianza dell'originalità del disegno complessivo dell'intera navata mediana. Il motivo longitudinale prosegue anche sulla piattaforma dell'antica *schola cantorum*, dove è formato dalla connessione di 7 cerchi, ma il suo esame rivela un sicuro intervento di manomissione, poiché il primo elemento circolare risulta bruscamente interrotto. Nella zona delle navate la fascia mediana è fiancheggiata, su entrambi i lati, da 9 file di riquadri rettangolari: le prime 3 sono contenute all'interno della navata centrale, la quarta ingloba le basi delle colonne e dei pilastri, le ultime 5 sono relative alle

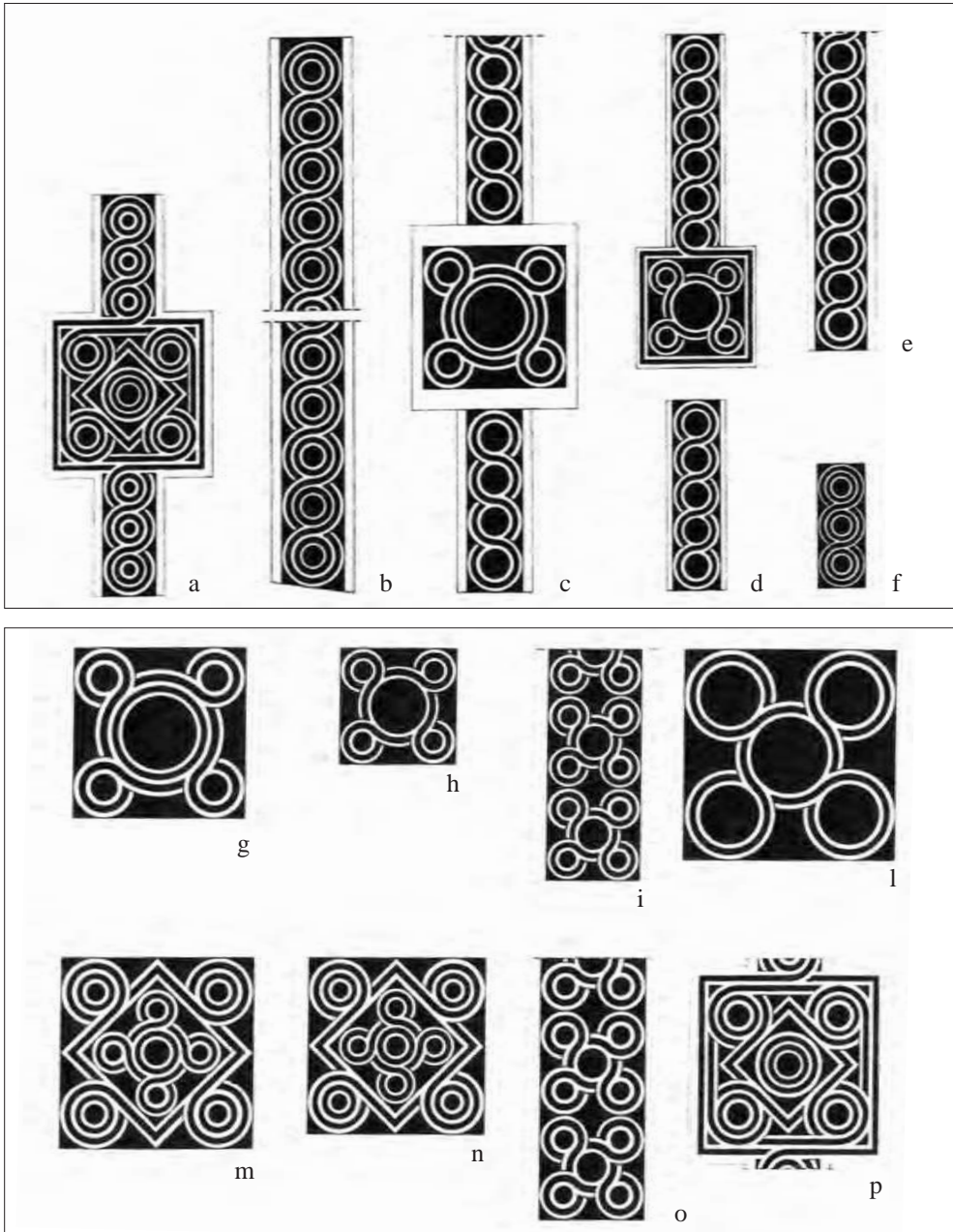
Fig. 39 – Ferentino, duomo, il quincunx *sul litostrato (foto dell'A.)*

Fig. 38 – Ferentino, duomo, dettaglio della fascia mediana del litostrato (foto dell'A.)

navatelle. I settori rettangolari che si addossano alle pareti hanno dimensioni di gran lunga minori rispetto agli altri, e svolgono sicuramente un ruolo di compensazione delle asimmetrie della struttura, secondo il medesimo sistema utilizzato nel pavimento del duomo di Civita Castellana. Molti dei riquadri delle navatelle sono scomparsi o sono stati fortemente restaurati, e tracce di interventi di ricomposizione si notano anche nelle tessere che compongono la fascia longitudinale e il quinconce. È da notare come gli spazi occupati dai riquadri rettangolari siano perfettamente speculari rispetto alla fascia baricentrica: evidentemente la simmetria dell'impianto ha consentito tale allineamento, che non fu invece possibile nella cattedrale di Civita Castellana a causa della notevole rotazione della facciata.

I motivi centrali mostrano un ritmo ben preciso nella parte più vicina all'ingresso, dove si alternano un disegno, un disco, un disegno, un disco, e un disegno, mentre nella seconda zona, collegata con il quinconce, tale successione viene negata, poiché la serie comprende un disco, un disegno, due dischi e due disegni; nel quinconce si nota inoltre una corrispondenza diagonale tra i motivi geometrici delle tessere disposte negli angoli e nelle fasce curvilinee che circondano i quattro dischi esterni, mentre la lunghezza e la larghezza dei rettangoli che fiancheggiano la fascia mediana non sono costanti: i primi quattro settori, quelli compresi nella navata centrale, sono infatti larghi rispettivamente 98, 84, 84 e 70 cm.

Dal confronto tra il disegno longitudinale del pavimento del duomo di Ferentino e quello di altri litostrati cosmateschi scaturiscono alcune considerazioni (*fig. 40*). Nella cattedrale di Civita Castellana tale elemento non è interrotto da quinconce; lo stesso avviene nella *schola cantorum* della basilica di San Clemente, mentre nel pavimento dei Santi Quattro Coronati i quattro dischi della zona d'ingresso e i cinque dischi del settore verso il presbiterio sono separati da un grande riquadro centrale, così come si verifica nel pavimento di Santa Maria in Cosmedin, dove il quinconce, isolato, è preceduto e seguito da due fasce formate ciascuna dalla concatenazione di tre dischi. Da un punto di vista dimensionale, le fascia rettilinea del duomo di Ferentino (che misura dai 122 cm nella zona di ingresso ai 124 cm nel settore verso il presbiterio) mostra la medesima larghezza dell'elemento simile, composto soltanto da tre cerchi, inserito da Cosma e dai suoi figli Luca e Iacopo nell'abside della cripta del duomo di Anagni (123 cm), ma è molto più piccola di quelle di San Clemente (133 cm), dei Santi Quattro Coronati (145 cm) e, soprattutto, del duomo di Civita Castellana (162,5 cm).

Le proporzioni tra i singoli elementi del quinconce (*fig. 41*) – che, contrariamente a quelli della cattedrale di Civita Castellana, di San Crisogono e di Santa Maria Nova, è collegato alla fascia rettilinea centrale – mettono in luce le notevoli affinità con il riquadro centrale dei Santi Quattro Coronati a Roma:

Figg. 40-41 – Confronto tra le fasce mediane (a: Anagni, duomo; b: Civita Castellana, cattedrale; c: Roma, Santi Quattro Coronati; d: Ferentino, duomo; e: Roma, San Clemente; f: Anagni, cripta della cattedrale) e tra i quinconce (g: Roma, Santi Quattro Coronati; h: Ferentino, cattedrale; i: Anagni, cripta della cattedrale; l: Roma, San Saba; m: Civita Castellana, cattedrale, navata; n: Civita Castellana, cattedrale, presbiterio; o, p: Anagni, duomo) di alcuni litostrati cosmateschi (disegni dell'A.)

il rapporto tra la grandezza del disco mediano e il diametro dei dischi esterni è infatti lo stesso, e rende le due composizioni pavimentali molto simili tra loro e alquanto differenti dai 'quadrifogli' della cripta del duomo di Anagni e della basilica di San Saba[121]. La forma adottata nella cattedrale di Ferentino è inoltre alquanto semplificata, non assume cioè l'andamento a 'quinconce nel quinconce' dei litostrati del duomo di Civita Castellana, di San Crisogono o di Santa Maria Nova; il rilievo mette altresì in luce l'esistenza di un rapporto di 2 : 1 tra la misura del lato del quinconce (250 cm) e la larghezza della fascia rettilinea a esso collegata.

Per ciò che concerne la datazione, si può fare riferimento ad alcune notizie cronologiche certe: l'*Albertus Episcopus* committente dell'opera fu infatti nominato vescovo nel 1203, mentre sette anni più tardi Iacopo, insieme al figlio Cosma, firmò il portico del duomo di Civita Castellana. Questi due termini *post quem* e *ante quem*, consentono pertanto di stabilire che il litostrato fu realizzato da Iacopo tra il 1203 e il 1210, in una data presumibilmente molto vicina a quella dell'esecuzione del portale di San Saba, eretto nel VII anno di pontificato di Innocenzo III, cioè nel 1205. È d'altronde noto come il papa – che era nato a Gavignano e apparteneva alla nobile famiglia dei Conti di Segni – intrattenesse con Ferentino frequenti rapporti, accordando alla città – nella quale risiedette ripetutamente tra il 1203 e il 1215 – un particolare favore, che si giustifica con la sua volontà di attuare una politica di accurata gestione e di attento controllo dei possedimenti familiari. Gli stretti rapporti intercorrenti tra Innocenzo III e il vescovo Alberto, canonico anagnino e suo intimo amico, e tra il medesimo pontefice e *magister Iacobus*, rendono estremamente plausibile l'ipotesi secondo la quale quando si decise di ristrutturare l'interno del duomo di Ferentino l'incarico venne affidato a colui che con ogni probabilità rivestiva il ruolo di architetto di fiducia del papa, alla cui maestria si deve quasi sicuramente, oltre al litostrato, parte della decorazione architettonica della cattedrale, troppo frettolosamente attribuita a *magister Paulus* o a *Drudo de Trivio* sulla base delle due iscrizioni superstiti[122].

10. Il lato meridionale del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco

Il monastero di Santa Scolastica a Subiaco si articola sulla successione di tre cortili – il chiostro cosmatesco, il chiostro gotico e il chiostro rinascimentale –

[121] Quest'ultimo è in effetti molto meno armonioso, poiché il suo disco intermedio assume dimensioni quasi uguali a quelle delle quattro *rotae* angolari.

[122] È questa l'opinione espressa in Tomei 1980, p. 106, dove si ritiene inoltre che il leone e la sfinge, attribuibili alla recinzione di una *schola cantorum*, presentino notevoli affinità con gli altri esempi di scultura romana dell'inizio del XIII secolo.

intorno ai quali si allineano i diversi corpi di fabbrica, conferendo all'insieme una peculiare disposizione planimetrica allungata in direzione est–ovest[123].

Il chiostro cosmatesco, che confina a nord con la chiesa – come di norma nei monasteri benedettini – ed è sensibilmente decentrato verso ponente rispetto al suo asse trasversale, ha la forma di un trapezio irregolare (*fig. 42*), essendo composto da quattro lati di lunghezza diversa[124], con al centro un pozzo[125]; tale imprecisione – evidente soprattutto in planimetria – come vedremo non è imputabile all'imperizia degli artefici, ma è probabilmente dovuta alla necessità di tenere conto dell'esistenza di edifici più antichi, che hanno forse inciso sulla mancata ortogonalità tra le sue pareti verticali. Come è noto, infatti, prima dell'incarico portato a termine dai marmorari romani il cenobio sublacense era già dotato di una struttura di questo tipo[126], la cui presenza, insieme a quella della torre campanaria e dell'atrio d'ingresso alla chiesa, può avere inoltre determinato la posizione anomala delle aperture dei lati lunghi, anch'esse spostate verso ovest[127].

123 La prima menzione storica relativa al cenobio sublacense risale al IX secolo, quando papa Leone IV (847–855) offre dei doni al monastero: a questa data esiste un insieme di corpi di fabbrica, tra i quali una chiesa di piccole dimensioni che pochi decenni prima ha sostituito un oratorio ancora più modesto, fondato dallo stesso San Benedetto. Nel 980 la chiesa viene riedificata *a fundamentis* e si erige la torre campanaria, mentre una rilevante attività edilizia, nel corso della quale viene rinnovato e sopraelevato lo stesso campanile e si realizzano il dormitorio dei monaci, una sala comune e un chiostro "con colonne di marmo" (*Chronicon Sublacense*, p. 299), è documentata a partire dalla metà dell'XI secolo, all'epoca dell'abate Umberto; le opere proseguono con l'abate Giovanni, che fa costruire un'infermeria, una foresteria con una chiesa annessa e un "arcum romano opere". Dopo un periodo in cui non sono documentati interventi di rilievo, si ha notizia di importanti lavori intrapresi nel monastero per iniziativa dell'abate Romano (1193-1216), al quale si deve, molto probabilmente, l'erezione dell'ala sud del nuovo chiostro, che viene completato al tempo dell'abate Lando (1227-1243). Durante il governo di Enrico (1245-1273) la chiesa assume forme gotico-cistercensi, con alto transetto, coro quadrato e archi trasversali che scandiscono l'unica navata e sono sorretti da contrafforti esterni. Alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo si realizza il chiostro gotico, ma frequenti scontri per il potere e il susseguirsi di eventi tellurici, che lesionano o distruggono diverse parti del monastero, frenano l'attività edilizia fino alla seconda metà del Trecento, quando l'abate Bartolomeo III (1362-1369) si dedica finalmente all'opera di ricostruzione delle fabbriche rovinate. Nell'ultimo quarto del XVI secolo, sotto il governo dell'abate Cirillo (1577-1581), vengono demoliti il corpo occidentale d'ingresso e gli edifici esterni al perimetro del complesso religioso – che viene ampliato con la realizzazione del terzo cortile, del dormitorio e della foresteria – e si interviene anche sul chiostro cosmatesco, al quale viene sovrapposto un piano ad arcate. La campagna di lavori continua nel secolo successivo – nel 1605 è distrutto l'antico refettorio e nel 1627 viene restaurata la torre campanaria – e si conclude nel 1689 con il definitivo completamento della corte più esterna. Un'ultima fase costruttiva si registra nel Settecento, quando si ristruttura il noviziato, si chiudono le arcate del secondo piano del chiostro duecentesco e si realizzano, tra le altre opere, un braccio del nuovo dormitorio e la scala posta nelle vicinanze del campanile; l'intervento più significativo riguarda tuttavia la chiesa, che tra 1769 e il 1776 viene totalmente trasformata all'interno dall'architetto Giacomo Quarenghi, assumendo l'attuale *facies* neoclassica.

124 Il perimetro interno ha le seguenti dimensioni: lato S = 16.00 m; lato N = 16.18 m; lato O = 11.47 m; lato E = 10.72 m.

125 La posizione del pozzo non è quella originaria, e anche il pavimento è stato rifatto.

126 È il chiostro 'con colonne di marmo' costruito nella seconda metà dell'XI secolo durante il governo dell'abate Umberto.

127 Di questa opinione è Giovannoni 1904b, p. 316, il quale ritiene che in questo modo i varchi N e S del chiostro siano posti quasi in linea con gli assi delle due arcate del campanile e con il vestibolo della chiesa.

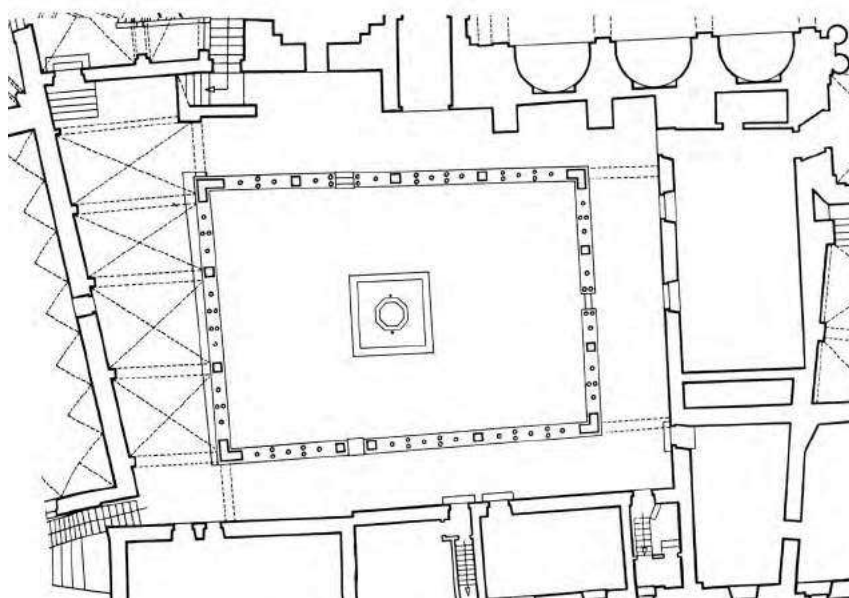



Fig. 42 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, planimetria del chiostro cosmatesco (Giumelli 1982)

Il piano del cortile – a causa della notevole consistenza del banco di roccia sottostante, così compatto e duro da non consentire l'approfondimento della cisterna e, quindi, il livellamento delle quote – risulta assai rialzato rispetto a quello degli ambulacri, le cui coperture (lignee sui lati sud, est e ovest, a volte sul lato occidentale[128]) non corrispondono alle originali, che erano sicuramente formate da tetti sostenuti da semplici travature e dotati di un'unica falda spiovente verso l'interno.

I quattro lati (*fig. 43*) sono scanditi da arcatelle, sorrette da colonnine – semplici o binate, alte circa 124 cm – e disposte a gruppi a formare aperture a polifora; i capitelli (singoli su ciascuna delle colonnine binate, dove sono sormontati da un abaco comune, e molto allungati in senso trasversale e di forma prismatica sulle colonnine singole[129]) sono decorati con motivi vegetali, mentre i diversi settori sono inquadrati da pilastrini, che si uniscono agli angoli assumendo una conformazione planimetrica a L. Questi elementi, che nella loro impostazione compositiva ricordano i pilastri del portico della cat-

[128] Le volte, la cui posteriorità rispetto alla struttura del chiostro risulta evidente nei punti di attacco, hanno archi ogivali e, come le pareti, sono affrescate con dipinti databili al XIII-XIV secolo.

[129] L'allungamento dei capitelli nel senso della profondità è necessario per uniformarsi allo spessore della struttura soprastante.

Fig. 43 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, il chiostro cosmatesco (foto dell'A.)

tedrale di Civita Castellana e riflettono altresì tematiche presenti in altre opere cosmatesche[130], denotano un attento studio degli esempi classici. Rispetto alle polifore adiacenti sono volutamente tenuti in secondo piano dal punto di vista dell'immagine architettonica e decorativa: a pianta quadrata, sono delimitati alla base da una semplice modanatura a gola rovescia, mentre una piccola cornice, posta a circa 4/5 dell'altezza e formata da un listello e da un tondino, interrompe la continuità visiva del parallelepipedo inferiore creando una sorta di capitello, che è coronato, in funzione di abaco, da un'altra gola e da una fascia. I pilastrini e le colonnine poggiano su un muretto continuo, che si interrompe in corrispondenza dei tre varchi, dei quali il solo ingresso sul lato est[131] è situato in posizione centrale, mentre gli altri due – collocati a sud e a nord – come già evidenziato in precedenza, risultano sensibilmente decentrati verso ovest[132].

[130] Ad esempio, i pilastri posti alle due estremità del portico di San Lorenzo *extra muros*.

[131] Attualmente il lato ovest è privo di accesso; la parte inferiore di questo varco (che si apriva anch'essa in posizione centrale, come quella del fronte opposto) e quella dell'ala nord, poi ripristinata, sono state chiuse intorno al 1900 (cfr. Giovannoni 1904b, pp. 314-316).

[132] C. Bellanca in Ricci, Orlandi 2004, p. 79, ricorda come, alla fine del XIX secolo, il chiostro abbia subito lavori di consolidamento: nei lati E e O vengono inserite "4 catene di ferro tondo con paletti, piastroni a vite e dado"; durante questo intervento sono inoltre sostituiti diversi laterizi delle cornici e alcune colonnine.

Ciascun gruppo di archetti è contornato da un elemento decorativo a rilievo – che imita il profilo curvilineo degli archivolti sottostanti, mettendone in evidenza la funzione portante, ed è formato da un listello, una gola rovescia, un tondino e una piccola fascia – al di sopra del quale continua la parete; seguono quindi il fregio – una fascia inquadrata da due elementi uguali (un tondino e un listello) – e la cornice, che si articola in una sottocornice con modiglioni, una gola dritta e un listello. Il piano verticale segue pertanto le regole dell'ordine architettonico, qui interpretato a scala ridotta e composto attraverso la ricerca di coerenti rapporti proporzionali tra le parti e con un chiaro riferimento agli esempi di età classica: il settore murario posto sopra gli archivolti funge da epistilio, ed è seguito dal fregio e dalla cornice superiore che è scandita a intervalli regolari da piccoli modiglioni cubici[133]. I singoli elementi costitutivi dell'ordine non si sviluppano tuttavia autonomamente, ma sono posti in relazione gli uni con gli altri, nonché con l'opera nel suo complesso: si crea pertanto un sistema di sottili congruenze, frutto del già segnalato approccio sintattico all'architettura dei maestri marmorari capitolini.

Il chiostro è una struttura bidimensionale, uno spazio aperto delimitato da quattro lastre verticali di limitato spessore – coperte a tetto e prive pertanto delle connessioni spazialmente più significative determinate dalla presenza delle volte – che si incontrano nei quattro angoli; la minor cura riservata ai dettagli in secondo piano (ad esempio, le basi delle colonnine binate) e la mancanza del rivestimento lapideo nel settore rivolto verso l'interno in due dei quattro lati, mettono in luce la volontà di privilegiare visivamente l'osservatore che si trova nella corte.

È sufficiente guardare con attenzione il manufatto per accorgersi di alcune anomalie e, in particolare, delle sensibili difformità – di materiale e di lavorazione – esistenti tra l'ala sud, che evidenzia un'esecuzione molto più accurata (cornice dritta, modiglioni uguali tra loro, ecc.), e gli altri tre lati, maggiormente disomogenei. L'analisi delle iscrizioni incise sull'archivolto del varco d'ingresso del fronte meridionale

+ MAGISTER IACOBVS ROMAN' FECIT HOC OP

e sul fregio del lato ovest

+COSMAS•ET FILII•LV̅C̅•ET I̅A̅C̅•ALT̅•ROMANI CIVES•IN MARMORIS ARTE PERITI•HOC OPVS EXPLERV̅T ABBI̅S̅ TP̅E LANDI

chiarisce in effetti come il chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco sia il risultato di due distinte campagne costruttive, attuate in periodi diversi e nel corso delle quali hanno agito artisti differenti: in una prima

133 L'altezza del piano verticale del chiostro, misurata dalla superficie del muretto fino alla cornice sommitale è, nel lato sud, di 239 cm.

fase Iacopo ha realizzato il solo lato meridionale, lasciando incompiuto il manufatto, che è stato completato qualche decennio più tardi da Cosma in collaborazione con i figli Luca e Iacopo *alter*. Il lavoro è quindi il risultato di un'opera collettiva, svolta in un arco cronologico alquanto ampio da tre generazioni e da quattro dei cinque membri artisticamente conosciuti della famiglia di Lorenzo.

La lettura dell'epigrafe posta sul lato sud, se confrontata con gli altri attestati di paternità relativi a *magister Iacobus*, consente di avanzare alcune ipotesi sulla data di realizzazione di questo settore del chiostro. La formula è alquanto scarna, e contiene soltanto gli elementi fondamentali: il nome dell'artefice, la sua qualifica di *magister* e l'etnonimo *romanus*, oltre alla consueta e generica indicazione riferita all'opera. Se l'assenza del nome del figlio fornisce un sicuro termine *ante quem* per la sua datazione, il 1210, anno nel quale Iacopo e Cosma firmano insieme il portico della cattedrale di Civita Castellana, il termine *post quem* va invece desunto in base ad alcune considerazioni di carattere epigrafico e storico. Nel 1205 Iacopo, già in possesso della qualifica di *magister*, risulta l'autore del portale della basilica di San Saba a Roma e, negli stessi anni, esegue il pavimento del duomo di Ferentino, mentre nel 1207 è citato in un documento tra i membri della *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*; inoltre, nel 1202, in occasione di una sua visita a Subiaco, dove risiede per circa un mese, papa Innocenzo III emana una bolla che assegna *sei libre di moneta da camera* al priore del Sacro Speco – monastero dipendente dalla vicina abbazia di Santa Scolastica – e, nello stesso tempo, promuove una profonda riforma dei locali cenobi benedettini, che versano in uno stato di grave degrado morale[134]. In quel periodo il monastero principale è governato da Romano (1193-1216), l'abate raffigurato in un affresco del Sacro Speco nell'atto di ricevere dalle mani del pontefice la bolla citata in precedenza[135] e menzionato nell'iscrizione frammentaria seguente, oggi conservata nel chiostro gotico:

[H]*oc opus ornavit sumptibus* / [a]*bbas est dictus romanus*

Le fonti letterarie concordano nel ritenere assai probabile che l'epigrafe sia pertinente alla realizzazione del lato meridionale del chiostro cosmatesco, e sia coeva all'altra iscrizione

Magister Iacobus Romanus hoc opus fecit

[134] Mariani 1997, p. 111; Carosi 2008, p. 70. La presenza del papa a Subiaco è sicuramente documentata dal 6 agosto al 5 settembre del 1202. Sulla figura di Innocenzo III si vedano, tra gli altri, i seguenti contributi: Maccarrone 1996; Sayers 1999; Iacobini 1996.

[135] Entrambi i personaggi sono ritratti ancora in vita, come testimonia il nimbo quadrato che circonda le loro teste.

riportata dal Mirzio[136] nella sua descrizione del coro tardomedievale, nel 1638 forse ancora *in situ* all'interno della chiesa[137].

È probabile, quindi, che Iacopo abbia operato nel monastero di Santa Scolastica negli anni compresi tra il 1202 e il 1210[138], nell'ambito di una campagna di lavori svolti nell'abbazia per volontà di Romano e con l'appoggio morale ed economico di Innocenzo III, datazione che si accorda assai bene, come abbiamo visto, con gli eventi storici locali e con la fase di attività autonoma del maestro marmoraro capitolino, certificata dall'esame delle fonti epigrafiche e documentarie a lui riferite.

Non si conosce la ragione per la quale viene realizzato il solo fronte meridionale del chiostro: all'inizio del Duecento non si registrano infatti a Subiaco avvenimenti tali da giustificare brusche interruzioni nell'attività edilizia. Inoltre, l'abate Romano muore nel 1216, così come Innocenzo III e, più o meno negli stessi anni, si conclude anche la parabola professionale del figlio di Lorenzo: il tempo a disposizione di *magister Iacobus* sarebbe quindi stato più che sufficiente per erigere gli altri lati, i quali, tuttavia, vengono completati soltanto alcuni decenni più tardi dai suoi discendenti; forse Iacopo si trova in presenza di tre fronti già costruiti al tempo di Umberto – come farebbe ipotizzare la frase *fecit ubi partem claustri cum columpnellis marmoreis* con la quale nel *Chronicon Sublacense* sono descritti i lavori fatti eseguire nel chiostro da quell'abate[139] – che in seguito sono irreparabilmente danneggiati dal violento terremoto del 1228 e, quindi, devono essere sostituiti: ciò spiegherebbe la necessità del più tardo intervento di Cosma e dei suoi figli.

L'ala meridionale, che corrisponde a uno dei due lati lunghi della corte, è formata da tre gruppi di esafore di dimensioni simili[140]; tra il secondo e il terzo settore e, quindi, in posizione non assiale, si apre il varco di accesso, compreso tra due dei pilastrini quadrati che delimitano i diversi insiemi di arcatelle.

136 Mirzio 1638, p. 305. Vedi anche Carosi 2008, p. 71. Se Giovannoni 1904b, pp. 320-321, ritiene che l'epigrafe frammentaria relativa all'abate Romano si trovava in origine nel chiostro cosmatesco e si riferiva alla parte eseguita da Iacopo, per Giumelli 2002, p. 18, è invece impossibile ricostruire la sua esatta collocazione.

137 In Giovannoni 1904b, pp. 348-349, oltre alla cronaca del Mirzio, si cita la relazione di D. Venanzio da Urbino relativa ai lavori svolti tra il 1577 e il 1579, nel corso dei quali l'abate Cirillo "fece buttare a terra certi sproporzionati tiburii (forse gli amboni) che occupavano lo spazio della chiesa", "fece alzare con cornici la faccia anteriore del coro che è in mezzo della chiesa (l'iconostasi)" e "fece quattro quadri per aver la corrispondenza di quattro altri in musaico che erano nel coro". La mancanza di ulteriori documenti e la radicale trasformazione dell'interno della chiesa realizzata alla fine del XVIII secolo impediscono di procedere oltre nell'analisi dell'opera eseguita da Iacopo, della quale si conservano, forse, soltanto alcuni frammenti di decorazione musiva, sparsi in vari settori del monastero.

138 Di questo avviso è anche Claussen 1987, p. 77.

139 È questa l'opinione espressa in Giumelli 1982, p. 57. L'autore ritiene inoltre verosimile che l'abate Umberto abbia iniziato i lavori dal lato nord, il più vicino alla chiesa e, quindi, il più importante, e abbia poi proseguito gli stessi con l'erezione dei fronti est e ovest, non completando l'ala meridionale.

140 A partire dall'angolo sinistro, le dimensioni dei tre gruppi sono le seguenti: 424 cm, 430 cm, 418 cm.

Questi hanno la medesima impostazione e mostrano un ritmo regolare[141], determinato dall'alternarsi di tre colonnine singole e due colonnine binate, con semplici capitelli a foglie; le colonnine singole si collegano all'archivolto mediante un capitello a stempella assai allungato, le binate hanno un unico abaco e poggiano su un plinto comune[142]. Il centro di ciascun gruppo è quindi occupato da un sostegno singolo, che nel settore a destra dell'ingresso (*fig. 44*), sicuramente quello maggiormente curato[143], assume una valenza artistica eccezionale, trasformandosi in una colonnina tortile, un *unicum* le cui scanalature a spirali, molto incavate, sono decorate con motivi vegetali e con due immagini antropomorfe (*fig. 45*), una testa umana rovesciata e un ritratto di un demone[144]. La colonnina, che spicca per la sua maggiore ricchezza di ornato rispetto ai sostegni lisci posti sui lati, è priva quasi di plinto e poggia su una base di tipo ionico-attico[145], dotata di foglie protezionali d'angolo[146]; è coronata da un capitello con foglie mosse dal vento finemente intagliate, sormontato da un abaco la cui decorazione architettonica richiama le soluzioni adottate da Iacopo e da suo padre Lorenzo nel portale maggiore della cattedrale di Civita Castellana[147]. Per primo il Giovannoni ha messo in rapporto le figure antropomorfe della colonnina del chiostro di Subiaco con quelle presenti sui pilastrini dell'ambone dell'Aracoeli, sottolineando il ruolo di *magister Iacobus* quale probabile esecutore della parte scultorea del pulpito della chiesa capitolina; sempre a Giovannoni si deve inoltre l'osservazione di come la colonnina sublacense, nella sua fattura, mostri l'adozione di caratteri stilistici e ornamentali poco 'romani', e

141 Le aperture poste alle due estremità di ciascun gruppo, a causa dell'appoggio sui pilastrini laterali, hanno dimensioni minori rispetto alle altre. Dal rilievo di massima sono scaturite le seguenti misure di intercolumnio: 1° gruppo, a sinistra dell'osservatore: 67/74/77/68/72/68; gruppo centrale: 69/76/74/75/74/65; 3° gruppo, a destra dell'osservatore: 66/73/73/73/73/63. Il ritmo delle aperture, con qualche scarto, evidente soprattutto nel primo gruppo di sinistra, è quindi del tipo ABBBBA.

142 Le decorazioni scultoree con motivi fitomorfi si concentrano esclusivamente sui capitelli a stampella dei sostegni singoli, mentre i capitelli delle colonnine binate sono semplicissimi calici ornati con quattro sepali chiusi. La medesima impostazione decorativa è adottata anche nei tre settori del chiostro eseguiti più tardi. È da notare inoltre come entrambe le colonne interne dei due sostegni binati del gruppo centrale siano prive della base, che è sostituita da un capitello rovesciato.

143 La maggiore accuratezza del lavoro di Iacopo si nota anche nel confronto tra le decorazioni dei capitelli che coronano le colonnine singole. I sopralzi delle basi sono presenti solo nel gruppo di sinistra, mentre nel settore centrale due basi – che sostengono le colonnine posteriori delle bifore, e si trovano quindi in posizione nascosta – sono state sostituite con altrettanti capitelli rovesciati.

144 Una dettagliata descrizione della colonnina si trova in Giovannoni 1904b, pp. 321-323.

145 In questo lato del chiostro le basi, che si differenziano da quelle degli altri tre fronti, sono soprattutto di tipo ionico-attico; sono sostenute da plinti e, in alcuni elementi, presentano dei sopralzi, necessari per uniformare l'altezza della colonnina a quelle limitrofe.

146 Nel lato meridionale del chiostro le foglie protezionali d'angolo sono presenti anche nelle basi delle colonne a destra di quella tortile e nelle basi delle colonne poste a sinistra e a destra del'ingresso.

147 È da notare come in corrispondenza di questa colonnina la cornice decorativa degli archivolti mostri una soluzione di continuità, in quanto le modanature che contornano i due archi affiancati non si incontrano in modo perfetto.

Fig. 44 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, dettaglio del lato meridionale del chiostro (foto dell'A.)

Fig. 45 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, dettaglio di una colonnina del lato meridionale del chiostro (foto dell'A.)

forme desunte invece dal ricco repertorio decorativo dell'Italia meridionale, e, in particolare, della Campania[148].

Il varco di accesso, che è composto da un arcata a tutto sesto sostenuta da due pilastrini quadrati[149], si configura quale elemento di forte caratterizzazione visiva, ed entra in dissonanza con i gruppi di polifore, creando una soluzione di continuità nel ritmo costante dei sostegni, nonché nel sistema generale formato dalla successione di arcatelle. Alla sua larghezza, più ampia di quella delle polifore circostanti, corrisponde infatti anche una maggiore altezza, con la conseguenza che il cervello dell'arco risulta tangente alla cornice orizzontale superiore. Non a caso Iacopo dispone la propria firma proprio su questo dettaglio compositivamente primario[150], privilegio concessogli in virtù del grande prestigio e della notevole fama di cui gode nell'ambito artistico di Roma e dei territori posti sotto la sua diretta influenza. Quest'ultima osservazione riceve un'ulteriore conferma dall'esame del procedimento di lavorazione adottato nel cantiere[151]. La struttura portante del manufatto è in conci di cardellino – un tufo locale e, quindi, facilmente disponibile e di costo limitato – il cui impiego indica come le opere preliminari siano state eseguite da maestranze del luogo[152], mentre le altre parti (lastre, colonnine, capitelli, basi, pilastri, ecc.), sono in pietra calcarea (lumachella) e travertino[153]. Su di esse si notano delle incisioni che corrispondono a numeri romani o a indicazioni grafiche (*fig. 46*): i marmi che compongono le colonnine e le arcatelle sono infatti disposti secondo una numerazione progressiva (dall'angolo sud-est a quello sud-ovest) da I a XVII[154], mentre la collocazione dei rivestimenti nei pilastrini segue una sequenza di simboli, uguali tra loro nelle lastre disposte in orizzontale[155]. Gli elementi lapidei sono stati quindi 'prefabbricati' nell'officina romana del maestro marmoraro,

[148] Giovannoni 1904b, pp. 322-323. In Claussen 1987, p. 78, si mette in evidenza come la colonnina si differenzi dalle usuali espressioni artistiche dei marmorari romani e mostri caratteri stilistici propri del romanico 'internazionale'.

[149] Sul fianco del pilastro a sinistra dell'apertura è disegnata, in rosso, una testa di animale rovesciata.

[150] L'archivolto con la firma ha dimensioni maggiori degli altri, ed è contornato da una cornice anch'essa più ampia.

[151] Si vedano, a tale proposito, le indagini esperite nel corso del recente restauro del chiostro, i cui esiti sono pubblicati da C. Bellanca in Ricci, Orlandi 2004, p. 205.

[152] La struttura portante di questo lato del chiostro può essere osservata sulla faccia posteriore, quella rivolta verso l'interno dell'ambulacro, dove il rivestimento lapideo è assente.

[153] Su due lastre di marmo – la prima vicino al confine con il lato E, la seconda sopra l'arcata centrale del primo gruppo a sinistra – si notano le tracce di antiche iscrizioni.

[154] I segni sono incisi in punti diversi (basi, colonne, plinti, capitelli, archi): sul primo arco a sinistra è visibile una croce, mentre il numero (I) si trova sulla base della seconda colonnina di sinistra e sul secondo arco; il terzo arco, posto tra le colonnine con i numeri I e II, ha il segno II, il quarto arco, posto tra le colonnine II e III, ha il segno III e così via. Sugli archi le indicazioni numeriche si trovano su ciascuna delle lastre di rivestimento.

[155] Ad esempio, sul primo pilastrino si notano, tra le altre incisioni, delle T e delle asce.

e sono stati poi inviati a Subiaco per essere rimontati sul posto; la loro numerazione, che sicuramente coincideva con quella riportata su uno schema grafico allegato alla spedizione del materiale, ha consentito il corretto assemblaggio dei pezzi[156]. Il ricorso a tale metodo di lavoro nella famiglia di Lorenzo si riscontra soltanto durante il periodo di attività di Iacopo: a quanto pare i suoi impegni sono così numerosi e importanti da impedirgli di potersi allontanare da Roma per il lungo periodo necessario all'esecuzione dell'intervento, ed egli si reca in cantiere soltanto in alcune fasi particolarmente delicate, quando la presenza del titolare della bottega risulta assolutamente necessaria per garantire il perfetto esito dell'impresa.

Fig. 46 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, dettaglio dei segni di montaggio nel lato meridionale del chiostro (foto dell'A.)

Si nota la mancanza di decorazione policroma, che amplifica la sensazione di forte tettonicità del manufatto, assimilabile a un muro aperto da una sequenza di polifore definite da arcatelle sorrette da colonnine. Già osservata in altre opere della bottega laurenziana o in strutture tipologicamente simili realizzate a Roma dalle maestranze cosmatesche[157], anche nel caso del monastero di Santa Scolastica questa sobrietà può essere scaturita da specifiche direttive impartite dalla committenza, attenta a non creare motivi di distrazione per i monaci dalle loro quotidiane attività spirituali[158]. Il lavoro della bottega di Lorenzo rientra pertanto nella linea tipologica

156 Claussen 1987, p. 78, ritiene che la presenza di segni sugli elementi lapidei non comporti necessariamente una prefabbricazione; a sostegno della sua ipotesi ricorda come nel chiostro dell'abbazia di Sassovivo non ci sia traccia di indicazioni numeriche, che compaiono, invece, sulle colonne del chiostro di San Cosimato a Roma. A suo parere, quindi, i segni sono indispensabili solo quando le varie parti devono essere collegate da artigiani che non hanno preso parte alla prima fase del lavoro.

157 Ad esempio i chiostri dell'abbazia di Sassovivo e delle chiese romane di Santa Sabina, di San Lorenzo fuori le mura, di San Cosimato e di San Sisto.

158 L'impressione di Claussen 1987, pp. 77-78, è che il committente abbia voluto un'opera che fosse anzitutto economica e funzionale, ma anche grandiosa, poiché doveva rispondere alle esigenze del convento riformato e cresciuto durante il pontificato di Innocenzo III.

delle strutture realizzate nell'Urbe nel XII e all'inizio del XIII secolo, discostandosi notevolmente da quelle formulazioni – i chiostri vassallettiani di San Giovanni al Laterano e di San Paolo fuori le mura – nelle quali la ricchezza della decorazione musiva e scultorea, più che a un mutamento di gusto, fattore negato da considerazioni cronologiche[159], si deve probabilmente all'esigenza di sottolineare visivamente l'eccezionalità del luogo. La sensazione di austerità del manufatto sublacense risulta tuttavia mitigata dalla ricchezza ornamentale delle colonnine: non potendo ricorrere agli straordinari effetti di luce e di colore consentiti dall'uso delle tessere musive policrome, oltre che alla qualità dell'architettura, al controllo delle proporzioni tra le singole parti e alla correttezza nell'esecuzione dei dettagli, Iacopo si affida alla suggestione visiva della decorazione scultorea; questa viene dispensata non solo nella straordinaria colonnina tortile descritta in precedenza ma anche nei capitelli a stampella dei sostegni binati, i cui motivi vegetali a bassorilievo mostrano una grande raffinezza di disegno e una notevole abilità nell'uso dello scalpello e del trapano[160].

11 – Il portale laterale destro del duomo di Civita Castellana

Dopo l'esecuzione della grandiosa struttura d'ingresso mediana a tre risalti, l'impegno della bottega di Lorenzo nel cantiere civitonico prosegue con il completamento del portale laterale destro (*figg. 47a,b*). L'esame della firma, incisa nel centro dell'architrave in caratteri lapidari romani di aspetto stranamente disarmonico e irregolare, disposti su un'unica riga sulla stretta e lunga fascia di marmo bianco compresa tra le bande incrostate di mosaico

MA • IA CO + RAINERIVS PETRI RODVLFI FIERI FECIT ♣ BVS M • FECIT

consente infatti di assegnare la paternità dell'opera al solo Iacopo; il padre era forse scomparso, oppure aveva abbandonato da poco l'attività, mentre sembra invece alquanto improbabile l'ipotesi, avanzata da alcuni autori[161], secondo la quale Lorenzo, giudicando il lavoro troppo limitato e di scarso interesse per un artista della sua fama e abilità, abbia preferito non partecipare alla realizzazione del portale minore, riservandola al giovane e ancora inesperto *filio*: Lo-

159 Le date di realizzazione dei chiostri di San Giovanni in Laterano e di San Paolo fuori le mura coincidono infatti con quelle di altre strutture simili (come, ad esempio, il chiostro dell'abbazia di Sassovivo) che, oltre a essere prive della decorazione policroma, anche dal punto di vista dell'immagine architettonica riflettono le medesime tematiche dei chiostri di area romana costruiti alla fine del XII e all'inizio del XIII secolo.

160 Claussen 1987, p. 78 ritiene che nella fattura delle colonne e dei capitelli Iacopo si avvicini al linguaggio romanico tipico dell'Italia settentrionale e della Francia meridionale.

161 Tra questi, Clausse 1897, p. 272; Bessone-Aurelj 1935, pp. 21-22; Haase 1949.

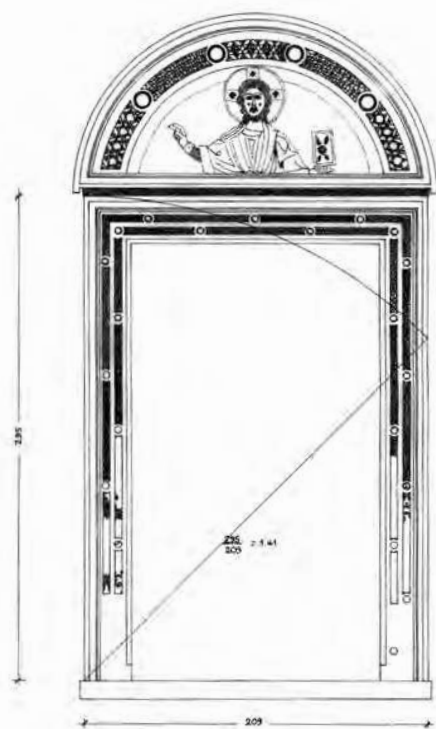



Fig. 47a – Civita Castellana, duomo, il portale laterale destro (disegno dell'A.)

Fig. 47b – Civita Castellana, duomo, il portale laterale destro (foto dell'A.)

renzo e Iacopo avevano in effetti collaborato in altre committenze di prestigio simile se non inferiore, e Iacopo, che nella firma compare di nuovo con la qualifica di *magister*, aveva evidentemente già completato il proprio periodo di tirocinio presso la bottega di famiglia. L'assenza del genitivo patronimico *Laurentii* è inoltre indice di un ormai definitivo affrancamento dalla figura paterna, e, quindi, di un intervallo temporale abbastanza ampio tra le date di esecuzione delle due strutture, i cui caratteri tipologici e ornamentali mostrano inoltre notevoli differenze, senz'altro attribuibili all'impiego di un diverso *modus* progettuale e decorativo. La tipica forma 'a telaio' di matrice capitolina del portale minore contrasta infatti con la *facies* 'romanica' dell'ingresso mediano (*fig. 16*), dove sono espliciti i richiami agli esempi d'oltralpe, derivati forse dal contatto di Lorenzo e Iacopo con le maestranze cistercensi attive nel vicino cantiere dell'abbazia di Santa Maria di Falleri, anche se Claussen[162] ritiene invece che le

[162] CLAUSSEN 1987, p. 71.

diversità tra le due opere non siano il frutto di uno sviluppo artistico, ma scaturiscano soltanto da una differente interpretazione tipologica del medesimo problema architettonico, poiché il portale posto sul lato doveva rispondere a esigenze simboliche e di rappresentanza molto più limitate rispetto alla struttura di accesso principale.

L'epigrafe rappresenta un *unicum* tra le firme degli artisti appartenenti alle varie botteghe cosmatesche, che di solito preferivano utilizzare a tale scopo diciture standardizzate e tradizionali: è infatti impiegata una formula sintattica piuttosto rara, cosiddetta *per tmesi*, nella quale l'indicazione del committente viene inserita all'interno della parte del periodo che compete all'autore; inoltre è l'architettura stessa che parla in prima persona, indicando con l'espressione *m(e) fecit* il nome del suo artefice[163].

Un *Rainerius Petri Radulphi* – identificabile, nonostante la differente formulazione del patronimico, con il *Rainerius Petri Rodulfi* ricordato quale donatore nell'epigrafe – è citato tra i testimoni della *Cartula Refutationis filie Iohannis Caparonis super Civitate Castellana*, atto con il quale Sofia Caparrone, il 20 gennaio del 1195, rinunciava a ogni pretesa su Civita Castellana[164]: è uno dei quattro *Castellane Civitatis milites* firmatari del documento, membri importanti della comunità cittadina, personaggi appartenenti a quell'antica nobiltà feudale che conservava ancora la sua posizione di privilegio nella vita sociale ed economica dei borghi tardomedievali. Si tratta pertanto di un laico, caso non isolato tra i lavori eseguiti dai marmorari romani, poiché esempi simili si riscontrano, tra gli altri, nel portale di Santa Maria di Falleri, dove è ricordato quale committente un certo *Quintavall*(*e*), e nel pavimento di Santa Maria di Castello a Corneto-Tarquinia, il cui costo fu suddiviso tra più contribuenti estranei all'ambito ecclesiastico.

Il portale destro del duomo civitonico (*figg. 47a,b*) è composto dalla combinazione di due elementi: una struttura a 'telaio' di tipo romano, posta su una soglia sopraelevata rispetto al piano del portico, e una sovrastante lunetta di forma semicircolare, che corisponde al settore delimitato dall'arco di scarico superiore; tra di esse è inserita una lunga e ininterrotta fascia a mosaico, che se nelle intenzioni dell'artefice doveva probabilmente servire da collegamento tra i diversi settori, ne rende invece ancora più marcata la separazione. Si nota inoltre un ampliamento in senso longitudinale del lato di base della lunetta, la cui cornice non coincide con quella dell'architrave sottostante,

163 La particolarità del testo, con la frase relativa al donatore compresa tra il *signum crucis* e l'*hedera* e la mancata adozione dell'etnonimo *cives romanus*, fa anche supporre che ci possa essere stato un ripensamento in corso d'opera.

164 In calce al documento sono registrati i nomi delle parti in causa, dei testimoni, del notaio e del giudice rogatore (cfr. *Liber Censuum*, I, pp. 432-433, n. 178).

mentre è al contrario molto curata la connessione visiva tra gli apparati decorativi delle due parti[165].

Gli stipiti e l'architrave che formano il 'telaio' sono inquadrati da una cornice sporgente (*fig. 48*), formata da una gola rovescia e da un cavetto, mentre una gola diritta funge da elemento di connessione con il vano della porta, interrompendosi in basso, a poca distanza dalla soglia, dove gira ad angolo retto, quasi volesse proseguire parallelamente alla linea di terra.

La decorazione musiva si concentra sulla piatta fascia centrale, ed è composta da un doppio ordine di bande a mosaico intervallate da piccoli dischi colorati. Agli angoli superiori (*fig. 49*) il raccordo tra i montanti verticali e la traversa orizzontale avviene tramite l'inserzione di motivi floreali (a otto petali a sinistra, a sei a destra), elemento caratteristico della maniera ornamentale di Iacopo[166]. La decorazione delle bande esterne dell'architrave è affidata all'alternanza di due disegni geometrici, che si ripetono anche nelle fasce inferiori, realizzando quindi una corrispondenza di tipo diagonale[167]; il medesimo schema è utilizzato anche nell'ornamentazione degli stipiti, dove si nota altresì la ricerca di una simmetria tra i motivi decorativi rispetto all'asse della

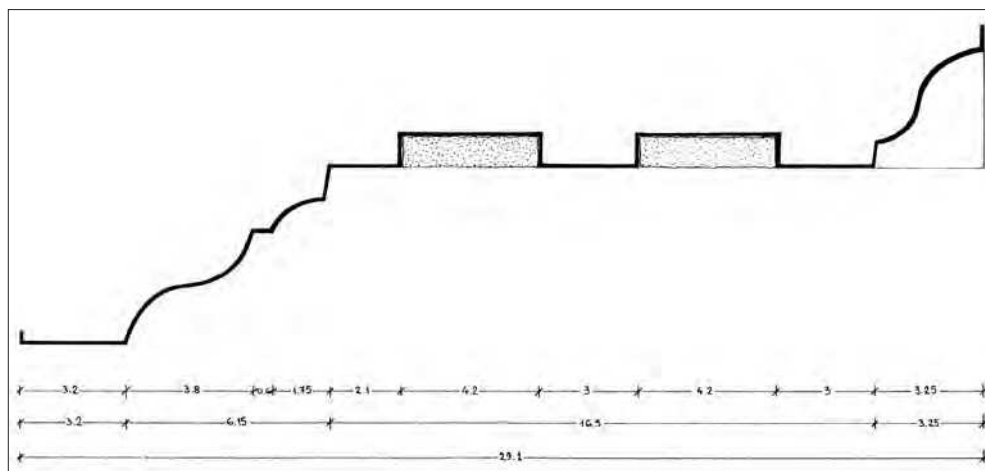



Fig. 48 – Civita Castellana, duomo, portale laterale destro, profilo della mostra (disegno dell'A.)

165 Questa 'sgrammaticatura' rientra nel novero delle numerose licenze riscontrabili in altre opere della bottega laurenziana, a testimonianza di un'interpretazione a volte libera e del tutto personale dei canoni architettonici.

166 I medesimi motivi floreali si ritrovano sulle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e sulla cattedra episcopale di San Saba, nonché sulle lesene e sulla cornice dell'arco del portico della cattedrale di Civita Castellana.

167 È da notare anche il differente colore dei dischetti, verde nella fascia superiore e rosso in quella inferiore, motivo decorativo che prosegue anche sugli stipiti.

Fig. 49 – Civita Castellana, duomo, portale laterale destro, l'attacco tra lo stipite e l'architrave (foto dell'A.)

porta[168]. La volontà di sottolineare il centro della composizione, già riscontrata nell'analisi dell'ingresso mediano, è evidente anche in quest'opera eseguita dal solo Iacopo, ed è la testimonianza di una continuità nell'espressione artistica della bottega nell'arco delle successive generazioni.

La lunetta superiore (*tav. 5b*) è il settore sul quale si è sempre maggiormente concentrato l'interesse degli studiosi. È dominata dalla figura a mezzobusto del Cristo *Pantokrator*, il cui braccio destro si alza nell'atto di benedizione, mentre il sinistro regge un libro, con ogni probabilità il Vangelo[169]. La composizione musiva è triangolare, con ai vertici la mano benedicente, il volume e il volto aureolato di Cristo, e, seguendo una tradizione pittorica tipicamente tardomedievale, si staglia su uno sfondo blu contornato da un semicerchio rosso, inter-

[168] L'analisi delle soluzioni decorative utilizzate nel portale consente di ipotizzare quale fossero i motivi geometrici delle bande e i colori dei dischi nelle zone in cui compaiono delle lacune. I dischi sono rispettivamente verdi, per le zone esterne, e rossi, per quelle interne, mentre per i disegni delle bande è sufficiente considerare la simmetria tra gli stipiti destro e sinistro.

[169] Nelle concezioni simbolico-liturgiche del medioevo le quattro ali sul Vangelo sono i Viventi – gli Evangelisti – disposti intorno al cerchio – la centralità cosmica della Nuova Legge. Sull'argomento si consultino: Davy 1988; Beigbeder 1989; Demetrescu 1997.

rotto al centro dal disco dell'aureola. Le tessere dorate sono riservate al nimbo, al mantello, al polsino e al libro, gli elementi evidentemente ritenuti più significativi sul piano simbolico; si nota inoltre il ripetersi del disegno a quinconce, motivo largamente impiegato dagli artisti marmorari dell'Urbe e presente molto spesso nelle rappresentazioni a carattere religioso dell'*età di mezzo*.

Lasciamo agli storici dell'arte il compito di collocare il mosaico della porta civitonica nell'ambito delle numerose rappresentazioni del *Pantokrator*, limitandoci a registrare come in esso Matthiae[170] individui una chiara ispirazione alle icone del Salvatore presenti nel Lazio settentrionale, mentre il Claussen[171] mette in rapporto la figura a mezzobusto del Cristo Benedicente con le immagini simili largamente impiegate nelle absidi delle coeve chiese della Sicilia. Molti autori si sono inoltre soffermati sul rapporto tra la raffigurazione del Cristo presente sull'edicola che sovrasta il portale di San Tommaso *in formis* a Roma, eseguito da Iacopo insieme al figlio Cosma alcuni anni più tardi, e quello realizzato dal solo Iacopo nel duomo di Civita Castellana, mettendo in evidenza le affinità stilistiche – De Rossi[172], Matthiae[173], Claussen[174] – o le differenze; queste, secondo D'Achille[175], Parlato[176] e Bassan[177], sono tali da rendere impossibile l'idea che il mosaico del convento-ospedale trinitario sul Celio possa essere attribuito a Iacopo, essendo probabilmente opera di maestranze specializzate in questo genere di decorazione. Proprio per giustificare la diversa maniera utilizzata nell'esecuzione delle due opere Claussen[178], che riscontra nell'autore del mosaico civitonico un timore per la novità del mezzo espressivo e una certa incapacità nel tradurre il lineare nel pittorico, secondo una tendenza piuttosto comune nell'arte figurata della città di Roma negli anni intorno al 1200[179], ritiene probabile l'ipotesi secondo la quale durante i 15 o 20 anni che separano la realizzazione dei due lavori Iacopo fosse riuscito ad acquisire una grande padronanza nella tecnica musiva. Claussen, sulla base del confronto con il lavoro svolto sul portale destro del duomo di Civita Castellana, riferisce inoltre allo stesso *magister Iacobus* il grandioso mosaico absidale della basilica di San Pietro, eseguito durante il pontificato di Innocenzo III e del quale rimangono alcuni piccoli frammenti – la raffigurazione dell'*Ecclesia* e dello stes-

170 Matthiae 1967, pp. 386-387.
171 Claussen 1987, p. 71.
172 De Rossi 1899.
173 Matthiae 1967, pp. 386-387.
174 Claussen 1987, p. 71.
175 D'Achille 1991, p. 180.
176 Parlato, Romano 1992, p. 190.
177 Bassan 1996, p. 247.
178 Claussen 1987, pp. 71-72.
179 Ad esempio, le rappresentazioni nei chiostri di San Paolo fuori le mura e di San Giovanni in Laterano e il mosaico absidale di San Pietro.

so pontefice – nelle Grotte Vaticane, attribuzione invece decisamente scartata da Parlato[180].

La decorazione della fascia marmorea della lunetta (*tav. 5b*) è simile a quelle adottate in numerosi esempi ancora oggi visibili negli edifici religiosi dei territori che nel XII e XIII secolo si trovavano sotto l'influenza romana – ad esempio gli affreschi della chiesa inferiore del Sacro Speco di San Benedetto a Subiaco, anch'essi, come il portale del duomo di Civita Castellana, realizzati al tempo di Innocenzo III (1198-1216) – ed è composta da cinque fasce a mosaico, intervallate da quattro dischi in porfido rosso, che ne assecondano l'andamento curvilineo; i motivi geometrici sono anche in questo caso disposti con una simmetria bilaterale rispetto all'asse, il quale viene ulteriormente sottolineato mediante l'inserimento di due stelle dorate nella banda mediana.

Il rilievo della facciata del duomo di Civita Castellana ha consentito di determinare come nella fase di ideazione del portale destro Iacopo abbia adottato il medesimo schema proporzionale che si riscontra nell'adiacente ingresso mediano (*fig. 47a*). Le dimensioni della larghezza (209 cm) e dell'altezza (295.5 cm) del 'telaio' sono infatti impostate secondo il rapporto aritmetico di 1 : $\sqrt{2}$; la misura dei montanti si ottiene cioè con una semplice costruzione geometrica ribaltando sulla verticale la diagonale del quadrato costruito sulla base. Il riferimento al lavoro eseguito con il padre alcuni anni prima non è sicuramen-

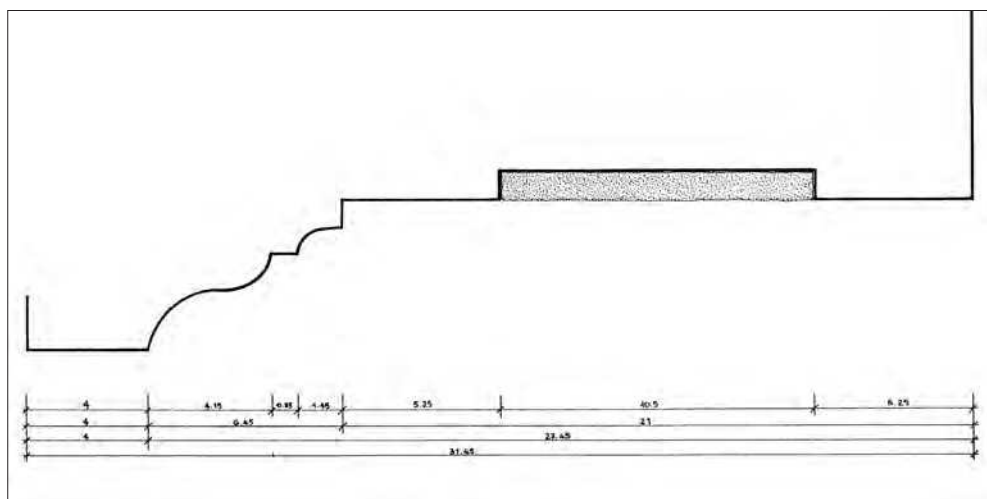



Fig. 50 – Civita Castellana, duomo, portale laterale destro, profilo della mostra della lunetta superiore (disegno dell'A.)

180 Parlato, Romano 1992, p. 190.

te casuale: con ogni probabilità utilizzando le stesse proporzioni generali della porta maggiore Iacopo volle mantenere vivo quel principio di consonanza tra i vari elementi dai quali è composta la fronte della cattedrale, criterio che guidò, come vedremo, anche la successiva progettazione del portico.

Le evidenti analogie con il portale realizzato da Iacopo nel 1205 nella chiesa di San Saba a Roma rendono probabile una datazione dell'opera civitonica ai primi anni del XIII secolo.

12. Il portico del duomo di Civita Castellana

Il portico del duomo di Civita Castellana (*fig. 51*) si eleva su un alto stilobate al quale si accede attraverso una scalinata, composta da dieci gradini in travertino, che si sviluppa in larghezza per l'intero fronte della galleria e colma il dislivello esistente tra il piano della piazza e la quota d'ingresso della chiesa. È composto dalla fusione di due elementi tipologicamente autonomi – un settore centrale, caratterizzato dalla presenza di un grande arco a tutto sesto, e una coppia di ali più basse poste sui lati – secondo un modello che si configura come un *unicum* tra gli atri romani della tarda *età di mezzo*, se si fa eccezione del nartece eretto davanti alla facciata del duomo di Terracina, nel quale, come

Fig. 51 – Civita Castellana, duomo, il portico in un'immagine dell'inizio del Novecento (foto Alinari)

a Civita Castellana, un arco mediano interrompe la continuità della trabeazione rettilinea, tipica delle altre strutture simili realizzate in gran numero nell'Urbe e nei suoi immediati dintorni tra il XII e il XIII secolo[181].

L'attestato di paternità, posto su un'unica linea sull'architrave dell'attico (*fig. 52*)

+MAGISTER IACOBVS • CIVIS ROMANVS • CVM • COSMA FILIO+
SVO CARISIMO • FECIT OHC OPVS • ANNO DN̄I • M • C • C • X •

assegna la realizzazione del portico a Iacopo, che esegue l'opera insieme al figlio Cosma nel 1210. Il testo, perfettamente centrato nello spazio rettilineo dell'architrave, ha inizio con il tradizionale *signum crucis* e termina con un altrettanto tipico elemento di punteggiatura triangolare; si nota, inoltre, l'assenza dell'*hedera distinguens* alla conclusione della frase. La forma verbale *fecit*, declinata alla terza persona singolare, si riferisce al solo Iacopo, il cui nome è accompagnato dalla qualifica di *magister* e dall'etnonimo *civis romanus*, mentre Cosma, menzionato in modo familiare e affettuoso come *filio suo carisimo*, svolse un ruolo senz'altro minore, sia nella fase progettuale che in quella esecutiva: sicuramente era molto giovane, e stava forse ancora completando il proprio periodo di tirocinio presso la bottega paterna. Nell'epigrafe spicca inoltre

Fig. 52 – Civita Castellana, duomo, dettaglio del settore mediano del portico con la firma degli artefici (foto dell'A.)

181 In Parlato, Romano 1992, p. 271, si ritiene possibile la dipendenza dei portici romani del Medioevo, e quindi anche di questo di Civita Castellana, dall'atrio di San Giovanni in Laterano, "*omnium ecclesiarum mater*".

l'inversione delle prime due lettere che compongono il pronome OHC, sgrammaticatura riscontrabile anche nella firma presente sull'arco del portale di accesso al monastero trinitario di San Tommaso *in formis* a Roma.

È da notare come *il signum crucis* posto tra i termini *filio* e *suo*, il cui inserimento all'interno della frase risulta del tutto casuale sul piano sintattico, rivesta invece un significato ben preciso nella composizione decorativa e simbolica dell'insieme, poiché rappresenta uno dei tre segni simili posti sull'asse verticale mediano, lungo il quale sono allineate anche la croce quadrilatera del fregio e quella astata che fuoriesce dal corpo dell'agnello eucaristico collocato sulla chiave dell'arco, metafora, per via della sua gracilità fisica, della purezza d'animo e del sacrificio delle vittime innocenti. Questa direzionalità verticale è ulteriormente sottolineata dalla variazione cromatica del mosaico sullo sfondo[182], sul quale spiccano le lettere dorate che riproducono i caratteri epigrafici del lapidario romano. Le dimensioni diverse dei campi rosso e blu sono senza dubbio determinate dalla volontà di sottolineare visivamente il centro attraverso la simmetria bilaterale, e non rispondono a una logica epigrafica – come dimostra il chiaro disinteresse nei confronti dell'integrità dei termini *Cosma* e *carisimo* – ma derivano con ogni probabilità da considerazioni di ordine esclusivamente estetico e proporzionale.

Dall'analisi comparata con le formule impiegate dai vari membri della dinastia laurenziana si rileva la notevole lunghezza del testo, anche se la sua struttura sintattica risulta alquanto semplice, essendo composta dal soggetto, con i relativi attributi e qualifiche, dal verbo, dal complemento oggetto e dall'indicazione dell'anno di completamento, che indica come il portico sia stato eseguito nella fase di piena maturità artistica e professionale di Iacopo e durante il periodo di pontificato di Innocenzo III (1198-1216).

Se quindi non esistono dubbi sulla data di erezione dell'opera e sul nome dei suoi artefici, è invece impossibile determinare con certezza l'identità del committente che si assunse il pesante onere di pagarne i costi, sicuramente molto ingenti. L'idea di una diretta partecipazione pontificia, da collocare nell'ambito della politica territoriale innocenziana, impegnata a garantire in modo definitivo la supremazia del Papato sugli irrequieti e instabili domini ecclesiastici – tra cui Civita Castellana – posti al confine del *Patrimonium Sancti Petri*, spesso avanzata dagli storici dell'arte e dell'architettura, è stata infatti smentita da Claussen[183], che ha ritenuto più probabile l'ipotesi di un contributo finanziario

[182] Lo sfondo è composto, come nella lunetta della porta di destra del duomo, negli altri settori del portico e nel clipeo dell'edicola del portale di San Tommaso *in formis*, da piccole tessere in pasta vitrea di forma prossima al quadrato.

[183] Claussen 1987, pp. 88-89. Sarebbe interessante conoscere l'aspetto del portico ionico esastilo eretto sulla facciata della chiesa dei Santi Sergio e Bacco al Foro Romano durante il pontificato di Innocenzo III per poterlo confrontare con quello del duomo di Civita Castellana.

da parte dell'alto clero o dell'aristocrazia locale, con esso strettamente imparentata: tale intervento avrebbe consentito, tra l'altro, una libertà espressiva altrimenti impossibile nella capitale. Questa teoria trova in effetti dei riscontri nella zona, dove la spesa per la costruzione di alcune strutture architettoniche, anche se meno impegnative dal punto di vista economico, fu sostenuta da singoli donatori laici[184].

Le altre iscrizioni presenti sul portico non aiutano a risolvere l'enigma. La lunga fascia a caratteri dorati su fondo blu e rosso collocata sull'architrave delle due ali conteneva infatti in origine una tradizionale frase di invito, oggi purtroppo mutila e quasi completamente illeggibile, rivolta ai fedeli che si accingevano a varcare la sacra soglia del Santuario. Di essa si possono ricostruire, aiutandosi con il testo riportato da Cardinali nella sua monografia sul duomo[185], le seguenti lettere, in buona parte contenute nel settore di sinistra (*figg. 53a,b*):

+INTRANTES[...]ASC[...]SO[...]POTESA.VA[...]INTRANTES SIC ET SALVA[...]OP.ECAI[...]ECEXAVD[...]ESK[...]INEM. M

Sulla fascia mediana dell'arcone (*fig. 52*) è invece inserita la lunga e gioiosa formula del "Gloria"[186], che risulta perfettamente suddivisa all'interno dello spazio semicircolare disponibile[187]:

+ GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBVS BONE VOLVMTATIS LAVDAMVS TE BENEDICIMVS TE • ADORAMVS TE • GLORIFICAMVS TE • GRATIAS AGIMVS

Un'altra iscrizione, ormai quasi del tutto scomparsa e menzionata soltanto da Stevenson[188], si trovava tra i modiglioni della cornice delle due ali del portico, dove ancora oggi si distinguono, seppure con una certa difficoltà (*fig. 54*), una L, una forma contratta TV e una I, nonché un'altra sillaba LI posta sul pilastro destro che sostiene l'arco centrale[189]. È impossibile riuscire a determinare a cosa si riferissero queste lettere, poiché le altre fonti archivistiche o bibliografiche le ignorano completamente, e l'unica notizia ulteriore circa la loro esistenza si ricava dalla relazione tecnica che accompagna il progetto di restauro del portico del 14 maggio 1877, nel quale è previsto, tra i lavori urgenti,

184 Il portale dell'abbazia cistercense di Santa Maria di Falleri e la porta laterale destra dello stesso duomo di Civita Castellana.

185 CARDINALI 1935, p. 39.

186 Secondo CLAUSSEN 1987, p. 85, il *Gloria* deriva dalla "gloria" (con acclamazione) della liturgia latina del giorno festivo, e fu preferito alle altre canoniche formule d'ingresso perché associato all'arco di trionfo.

187 I caratteri epigrafici dell'inno liturgico sono simili a quelli che compongono la firma di Iacopo e Cosma sull'architrave dell'attico, e mostrano invece notevoli differenze con le maiuscole presenti sulle ali, dove si notano anche delle abbreviazioni non utilizzate nel settore mediano dell'opera.

188 STEVENSON 1884, p. 179.

189 La posizione delle lettere è la seguente (a partire da sinistra e comprendendo anche il pilastro): L = 13°; TV = 35°; I = 36°.

Figg. 53a,b – Civita Castellana, duomo, l'ala sinistra e l'ala destra del portico (foto dell'A.)

Fig. 54 – Civita Castellana, duomo, la lettera L tra i modiglioni della cornice del portico (foto dell'A.)

"il completamento delle iscrizioni e degli ornati nel fregio, nell'architrave e fra i modiglioni della cornice ..."[190].

Di estremo interesse è invece la coppia di epigrafi musive poste sui due lati interni del capitello stilizzato che corona il pilastro centrale di sinistra. Anche se rovinate e mutile, su di esse si legge infatti (*figg. 55a,b*)

+ XXVIII • e LIVSLA N TII

Furono osservate per la prima volta da Stevenson[191], il quale le completò in questo modo

(JACO)BVS LA(URE)NTII e +XXVIII(I?)

ricavandone la convinzione che il portico fosse stato iniziato dal solo Iacopo, senza l'aiuto di Cosma[192]. Per quanto riguarda le cifre, lo studioso ritenne probabile che si riferissero al giorno del mese, mentre nelle altre fasce doveva essere un tempo presente l'anno in cui il maestro marmoraro aveva concluso questa parte del lavoro: un'eventuale interpretazione dell'epigrafe come (MCC)XXVIII non avrebbe infatti concordato con la cronologia della famiglia.

Una nuova lettura dell'iscrizione si deve a Cimarra, il quale, dopo averla restituita in questo modo[193]:

[FI]LIVS LAV[RE]NTII e PXXVIII[I]

ha tentato di ricostruire, per analogia con gli altri attestati di paternità dei marmorari romani, la sua ipotetica forma integrale:

+ HOC OPVS FECIT IACOBVS (oppure +H' OPVS ... o + ME FECIT ...) / [FI]LIVS LAV[RE]NTII / P XXVIII[I]

Claussen[194], identificando nella prima epigrafe la frase seguente, la cui lunghezza risulta tuttavia eccessiva rispetto allo scarso spazio a disposizione nei riquadri rettangolari

MAGISTER IACOBVS FILIVS LAVRENTII FECIT HOC OPVS

ha supposto che i numeri romani sull'altro lato formassero la parte finale dell'anno (MCLXX)XXVIII, giungendo anch'egli, come in precedenza lo Stevenson, alla conclusione secondo la quale *magister Iacobus* aveva intrapreso l'opera da solo nei primi anni del pontificato di Innocenzo III. Il luogo ec-

190 Sui restauri del portico si veda Creti, Boscolo, Mastelloni 1993b, pp. 151-156.

191 Stevenson 1884, p. 180.

192 L'esistenza di queste epigrafi è ricordata anche in Venturi 1904, p. 780; Toesca 1927, p. 588; Bessone-Aurelj 1935, p. 22; Mastrocola 1962, p. 405. L'iscrizione è stata riportata in epoca recente anche in Pulcini 1974, p. 210, il quale ha letto, in modo errato, (i)*vstantii.*

193 L'omissione del *signum crucis*, sostituito da una lettera P, è un refuso tipografico.

194 Claussen 1987, p. 86.

Figg. 55a,b – Civita Castellana, duomo, dettagli del pilastro sinistro del portico (foto dell'A.)

cezionale sul quale si trova la firma conclusiva – l'architrave dell'attico – e la menzione del figlio Cosma sulla stessa, scaturirebbero quindi dal più antico attestato di paternità, che si riferiva soltanto al lavoro del padre[195].

A mio parere gli inserimenti del *signum crucis* e del simbolo triangolare di punteggiatura – collocati, secondo la tradizione medievale, rispettivamente prima e dopo la cifra – la rendono isolata e non consentono l'eventuale aggiunta di altri numeri, e la propongono inoltre come settore introduttivo – e non terminale, come supposto fino a oggi – di una formula molto più lunga[196]; questa

[195] Anche secondo Parlato, Romano 1992, p. 272, la firma sul pilastro coincide con l'inizio della costruzione del portico; le due date fornirebbero pertanto i limiti cronologici dei lavori.

[196] Il numero XXVIII potrebbe corrispondere al giorno del mese, come supposto in Stevenson 1884, p. 179, oppure al 28° anno di incarico dell'eventuale committente. Dal catalogo degli arcipreti del duomo di Civita Castellana risulta che Giovanni Sforza ricopriva già tale ruolo nel 1183 e fu sostituito da Antonio Pechinoli soltanto nel 1210; l'esame della serie dei vescovi della diocesi civitonica attesta invece che il 16° *Episcopus Civitatis Castellane* fu Pietro, il quale intervenne al Concilio del Laterano del 1179 e dedicò un altare nell'abbazia di Santa Maria di Falleri nel 1183, mentre al successivo, Romano, si deve la consacrazione della chiesa di Vignale nel 1210. Da una notizia tratta da Tomassetti 1884, p. 437, e riportata da Cimarra 1997, n. 7, veniamo anche a conoscenza di come prima dei lavori di restauro della fine del XIX secolo uno dei gradini dello stilobate del portico fosse rivestito da una lapide, poi rimossa, sulla quale era incisa la seguente iscrizione, relativa al vescovo Pietro: *Pe*[trus] / [episco]*pus Civitatis Cas-* / [tel]*lane. hoc fieri fecit* / *pro redemptione ani-* / *me sue* [hedera]. Cimarra ha supposto una datazione della lapide agli anni precedenti

osservazione è inoltre confermata dall'esame del posto occupato dalle due epigrafi, che fa senz'altro ritenere maggiormente corretta una loro lettura da sinistra a destra, cioè con i numeri all'inizio e il sostantivo alla fine del periodo[197].

Come già evidenziato in precedenza, la *facies* atipica dell'atrio civitonico scaturisce dalla commistione di due diversi tipi edilizi, i portici architravati, numerosissimi a Roma nel tardo medioevo, e gli archi di trionfo, di chiara matrice classica.

Le due ali simmetriche sono concluse lateralmente da altrettanti pilastri, molto massicci e a pianta quasi quadrata, e sono suddivise in quattro intercolumni da tre colonne di spoglio, coronate da capitelli ionici a due facce appositamente eseguiti: i sostegni poggiano direttamente sullo stilobate – e non, come in altri esempi capitolini[198], su muretti continui – e portano una trabeazione orizzontale piuttosto alta, nella quale si riconoscono gli elementi canonici dell'ordine architettonico, e cioè l'architrave, il fregio e la cornice. I pilastri intermedi fungono inoltre da raccordo con il settore centrale, poiché su di essi imposta anche l'attico rettangolare, al cui interno si sviluppa il grande arco a tutto sesto; l'attico è delimitato da piccole paraste singole, i cui capitelli, che riproducono, in una versione del tutto autonoma, gli esemplari compositi antichi, sembrano sostenere una trabeazione apparentemente simile a quella delle ali. L'uso di questo sintagma (l'arco a tutto sesto affiancato da un secondo ordine di snelle parastine, le cui basi poggiano sulla cornice dei piloni mediani), poco frequente negli edifici di età classica e ripreso in alcuni esempi medievali, costituisce un significativo precedente tipologico che sarà largamente impiegato nelle architetture dipinte della cerchia giottesca tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, e anche in fabbriche trecentesche e, soprattutto, quattrocentesche, dell'Italia centrosettentrionale (l'esempio più noto è la facciata della Cappella Pazzi a Firenze)[199]. È evidente come nel settore mediano del portico le paraste e la trabeazione non svolgano alcun ruolo dal punto di vista funzionale: sono soltanto delle figure bidimensionali, degli

al 1195, identificando il vescovo Pietro con il medesimo prelato che consacrò l'altare nell'abbazia di Santa Maria di Falleri.

197 Attraverso l'analisi delle quattro iscrizioni presenti sui portali e sul portico è possibile proporre un riepilogo delle presumibili fasi costruttive del settore orientale del duomo di Civita Castellana. Se si accetta l'ipotesi secondo la quale la firma con il nome di Iacopo sul capitello del pilastro sarebbe la prova di un suo primo intervento autonomo nell'ala sinistra del nartece, si ricava quest'ordine cronologico: a) portale maggiore, eretto da Lorenzo e Iacopo sicuramente dopo il 1185, e in una data con ogni probabilità di alcuni anni posteriore anche al 1190; b) porta laterale destra, realizzata da Iacopo tra la fine del XII e i primi anni del XIII secolo; c) ala sinistra del portico, eseguita da Iacopo poco tempo dopo il portale destro; d) completamento del portico, per opera di Iacopo e di suo figlio Cosma, nel 1210.

198 San Lorenzo in Lucina, San Giorgio al Velabro.

199 Si veda, a tale proposito, l'esaustivo saggio di Arnaldo Bruschi sulle tendenze che, nel medioevo, anticipano le novità del linguaggio brunelleschiano (cfr. Bruschi 2004, in particolare pp. 29-31).

elementi architettonici 'disegnati' sulla superficie rivolta verso la piazza, che servono a simulare l'ordine architettonico e a creare dei nessi sintattici con l'ordinanza, in questo caso reale e staticamente necessaria, delle due ali più basse. Attraverso tale espediente compositivo i due principali organismi del portico cosmatesco si legano in un'unità indissolubile, conferendo all'insieme un'immagine di straordinaria coerenza.

Sebbene, come detto, trovi pochi riferimenti nell'architettura di epoca imperiale, l'arco inquadrato dalle paraste vuole indubbiamente suscitare il ricordo dei monumenti dell'antichità dell'Urbe. Tuttavia, se è chiaro che la sua *facies* deriva dal tipo dell'arco di trionfo romano, in questo caso assimilato e tradotto in un lessico contemporaneo, ancora più interessante è l'osservazione di come dell'architettura di età classica venga ripresa soltanto la veste esteriore, e siano invece consapevolmente ignorate le componenti strutturali. Dell'*arcus trionfalis* interessa solamente l'immagine, la sua valenza di simbolo, che subisce in questo caso un processo di reinterpretazione cristiana e medievale. In realtà l'arco del duomo di Civita Castellana – come il resto del portico – non è che un "foglio" sottile, un'esile lastra bidimensionale che realizza una seconda facciata parallela alla prima, alla quale si unisce attraverso uno sgraziato e poco funzionale tetto a doppio spiovente e privo di capriate e non, come ci saremmo invece aspettati, mediante una copertura con una volta a botte o a crociera[200]. È proprio questa "concezione dello spazio come giustapposizione di entità corporee"[201], ideale artistico dell'officina laurenziana che nega il valore formale della struttura, fornendo all'opera il senso di un vero e proprio 'disegno' architettonico emergente sullo sfondo scuro, il fronte in conci di tufo squadrati e di colore bruno-rossiccio della chiesa, sul quale possono risaltare al meglio il candore del marmo e l'intensa policromia dei mosaici, a rendere del tutto diversa la volontà progettuale di *magister Iacobus* e di suo figlio Cosma rispetto ai loro illustri predecessori. L'assenza di un vero e proprio spazio architettonico, della terza dimensione, rende inoltre chiara la differenza nelle intenzioni compositive tra il portico civitonico e gli edifici del Rinascimento di aspetto apparentemente simile, come la loggia di San Giovanni a Udine, e, soprattutto, la Cappella Pazzi, della quale esso è stato per lungo tempo considerato il prototipo: l'impostazione della Cappella fiorentina dimostra infatti ben altri intenti spaziali, e la presunta affinità tra le due fabbriche si limita solamente alla forma esteriore[202].

[200] Anche in Bertelli 1956, pp. 57-64, si nota come "basta spostarsi un poco per accorgersi che esso [l'arcone del portico del duomo di Civita Castellana] consiste unicamente in due dimensioni, come uno schermo sottile".

[201] *Ibidem*.

[202] Su questo argomento vedi Bertelli 1956, pp. 57-64. In Lubke 1878, pp. 31-32, si individua nel portico, "un'autonoma ripresa dell'antico", e, quindi, un "protorinascimento medievale"; più oltre va Boito 1880,

Alcuni autori[203] hanno visto nell'opera di Iacopo e Cosma un riflesso dell'architettura tardoromana, poiché secondo la loro opinione la *facies* del portico della cattedrale di Civita Castellana ricorderebbe analoghe soluzioni presenti nel palazzo di Diocleziano a Spalato. Il confronto tra gli edifici mette tuttavia in luce come tali somiglianze si riducano soltanto al generico impiego di una formula progettuale simile, in cui l'arco mediano risulta compreso tra due ali rettilinee. Le differenze concettuali e tipologiche sono invece profonde: se nel palazzo di Diocleziano a Spalato – come nel più antico tempio di Adriano a Efeso – la trabeazione è continua e gira al di sopra delle due colonne mediane senza soluzioni di continuità, nel portico civitonico si interrompe invece in corrispondenza del passaggio centrale. Nel primo caso l'arco viene pertanto formato dalla curvatura dell'epistilio, mentre nel lavoro cosmatesco, dove poggia su una coppia di possenti pilastri a pianta quadrata, è completamente autonomo, sebbene risponda a leggi compositive e proporzionali che investono l'opera nel suo complesso. In accordo con quanto afferma Claussen[204], secondo il quale questi esempi di età adrianea e tardoantica non fungono da modelli di riferimento, l'unione tra i tipi del portico architravato e dell'arco di trionfo 'come forma composita' va quindi considerata un'idea originale di Iacopo e di Cosma: d'altronde, nell'atrio del duomo di Civita Castellana ci troviamo in presenza di una soluzione espressiva propria del *modus operandi* della bottega di Lorenzo e delle maestranze medievali in genere, poiché la sua evidente bidimensionalità si inserisce in pieno in quel principio di 'appiattimento', tipico delle manifestazioni artistiche della tarda *età di mezzo*, che prevede l'annullamento di ogni visione prospettica e per il quale la percezione degli osservatori deve avvenire da un punto di vista perfettamente frontale e all'infinito. Il rilievo della pianta e le sezioni trasversale e longitudinale (*fig. 17*) del portico e della facciata mettono in luce il parallelismo tra le due superfici, nonché l'estrema sottigliezza della parete esterna della galleria, che si configura pertanto come

pp. 146-147, secondo il quale Iacopo, nel nartece civitonico, "si svincola dalla maniera lombarda e torna alla romana. In questa opera, la più vasta e solenne dello stile Cosmatesco, precorre di due secoli il Rinascimento italiano (…) e non è molto diversa da questa [il portico] la loggia della Cappella de' Pazzi". Dello stesso avviso anche Muñoz 1921, p. 118, ove si osserva come "se su di esso [l'arco di trionfo del portico] non apparisse la vivace incrostazione musiva, parrebbe già di trovarci innanzi ad una creazione quattrocentesca". Secondo Toesca 1927, p. 588, l'arco serve invece "per dare centro e unità alla struttura, precorrendo il partito tenuto dal Brunellesco nel portico della Cappella de' Pazzi; e come poi il Brunellesco, [i due artefici] inquadrarono di pilastri corinzi – a scanalature ripiene di musaici – e d'un attico quell'arco, solenne, trionfale". Così si esprime inoltre la Bessone-Aurelj 1935, p. 83): "La decorazione, ancor più sfarzosa di quella della porta, non turba la classica linea architettonica, che prelude alle bellezze del Rinascimento e che fu poi imitata dal Brunellesco nella cappella dei pazzi a Firenze, e da Bernardino da Udine nel loggiato di San Giovanni a Udine"; infine, secondo Giovannoni 1949, p. 576, "nel portico si ritrova lo stesso concetto di forma classica che più di duecento anni dopo ispirerà il Brunelleschi nella Cappella dei Pazzi in Firenze".

[203] Toesca 1927, p. 606; Argan 1936, p. 52; Mastrocola 1962, p. 406; D'Angelo 1987, p. 90.

[204] Claussen 1987, p. 90.

una quinta, uno sfondo visivo a un probabile percorso ortogonale preesistente: una tale finalità di carattere urbanistico e scenografico potrebbe inoltre spiegare il motivo della notevole inclinazione del settore d'ingresso della chiesa rispetto all'asse longitudinale delle navate[205], percepibile dalle planimetrie ma abilmente nascosta dall'architetto Gaetano Fabrizi nella nuova veste simmetrica interna da lui fornita all'antica cattedrale romanica durante i lavori di 'riduzione alla moderna' del 1736–1740[206].

La volontà di garantire un'unica visione privilegiata si esplicita anche nel modo in cui i due artefici utilizzano le fondamentali valenze estetiche e simboliche del ricco apparato decorativo. I materiali più preziosi e di maggior sfarzo, il marmo e il mosaico, sono infatti riservati soltanto alla superficie rivolta verso la piazza, mentre le parti laterali e quelle posteriori rimangono con la struttura in conci di tufo squadrati a vista (*fig. 56*), e addirittura, nell'interno del portico, gli elementi di spoglio che compongono l'architrave non sono rifiniti, e restano allo stato grezzo (*fig. 57*). Le parastine composite che delimitano l'attico, inoltre, sono prive di ornamento musivo sui risvolti, dove anche il fregio è sostituito con due lastre erratiche, il cui taglio, lasciato assolutamente al caso, dimostra lo scarso interesse di Iacopo e di suo figlio Cosma per una possibile – ma non prevista dalla loro maniera 'medievale' di concepire l'arte – percezione obliqua dell'opera[207].

Per comprendere in pieno il significato originario del processo compositivo che è alla base dell'ideazione del portico e della facciata del duomo di Civita Castellana si deve pertanto ipotizzare la possibilità di osservarli da un punto di vista perfettamente perpendicolare e da una grande distanza. La sovrapposizione tra il rilievo della fronte e quello della parete esterna dell'atrio (*fig. 58*) mostra infatti il perfetto inquadramento del portale maggiore e della porta laterale destra all'interno del varco mediano e del secondo intercolumnio del portico: tale risultato si può ottenere soltanto attraverso una visione prospettica arti-

[205] Poiché gli edifici che compongono gli isolati davanti al duomo sono il frutto di un'espansione settecentesca, in origine la piazza, nella quale in età medievale si svolgeva il mercato del bestiame, doveva essere molto più ampia dell'attuale, e consentiva quindi di traguardare il portico da lontano. Analoga opinione anche in Pulcini 1981, p. 45: Santa Maria Maggiore "era posta in funzione acropolica alla fine di un percorso cittadino". La prova dell'esistenza di un collegamento diretto tra la chiesa di Santa Maria dell'Arco (o del Carmine), posta all'estremità orientale del borgo, e il duomo, potrebbe essere fornita dal resoconto di una visita compiuta da papa Giulio II l'8 settembre 1505: il pontefice, dopo essersi fermato a Santa Maria dell'Arco, *via recta per plateam equitavit ad ecclesiam Civitatis* (cfr. Mastrocola 1972, p. 115). Probabilmente la "platea" citata nel documento corrispondeva tuttavia alla moderna piazza del Comune mentre la "via recta" era la strada che ancora oggi attraversa da est a ovest il centro storico di Civita Castellana.

[206] Creti, Boscolo, Mastelloni 1993b, pp.146-147.

[207] L'esistenza di un 'criterio di visibilità' di ordine gerarchico è riscontrabile anche nella torre campanaria – costruita senza dubbio da maestranze capitoline – nella quale il lato meridionale, rivolto verso la piazza, e quello che si affaccia sul cortile dell'Episcopio, mostrano un maggior livello di dettaglio nei particolari ornamentali rispetto alla parete posteriore e al settore parzialmente nascosto dai muri in elevazione delle navate.

Fig. 57 – Civita Castellana, duomo, l'interno dell'ala sinistra del portico (foto dell'A.)

Fig. 56 – Civita Castellana, duomo, dettaglio del fianco sinistro del settore mediano del portico (foto dell'A.)

ficiale e all'infinito, il cui impiego riesce inoltre a dare un senso compiuto alla posizione, in apparenza del tutto secondaria, del rosone, il quale, se per il comune osservatore risulta nascosto dall'attico, riappare invece nella sua interezza quando si proietta ortogonalmente il prospetto principale della galleria sulla retrostante facciata della chiesa[208].

L'architettura della bottega di Lorenzo, e dei marmorari romani in genere, è quindi totalmente bidimensionale, ma per una scelta consapevole e non per un'incapacità a gestire gli spazi architettonici complessi. I *magistri doctissimi* sono uomini perfettamente calati nella realtà del proprio tempo: studiano i modelli degli artisti classici, ma entrano in competizione con loro, reinterpretandone le realizzazioni nelle forme contemporanee e traendo da esse quegli spunti che considerano indispensabili per esplicitare le proprie potenzialità espressive e il nuovo linguaggio architettonico dell'Urbe, quell'*opus romanum* tanto in voga nella capitale e di cui vanno orgogliosamente fieri. Ciò che con-

208 La porta di accesso al battistero, aperta nel 1882 (Del Frate 1890, p. 84), non è invece inquadrata nell'ultimo intercolumnio di destra.

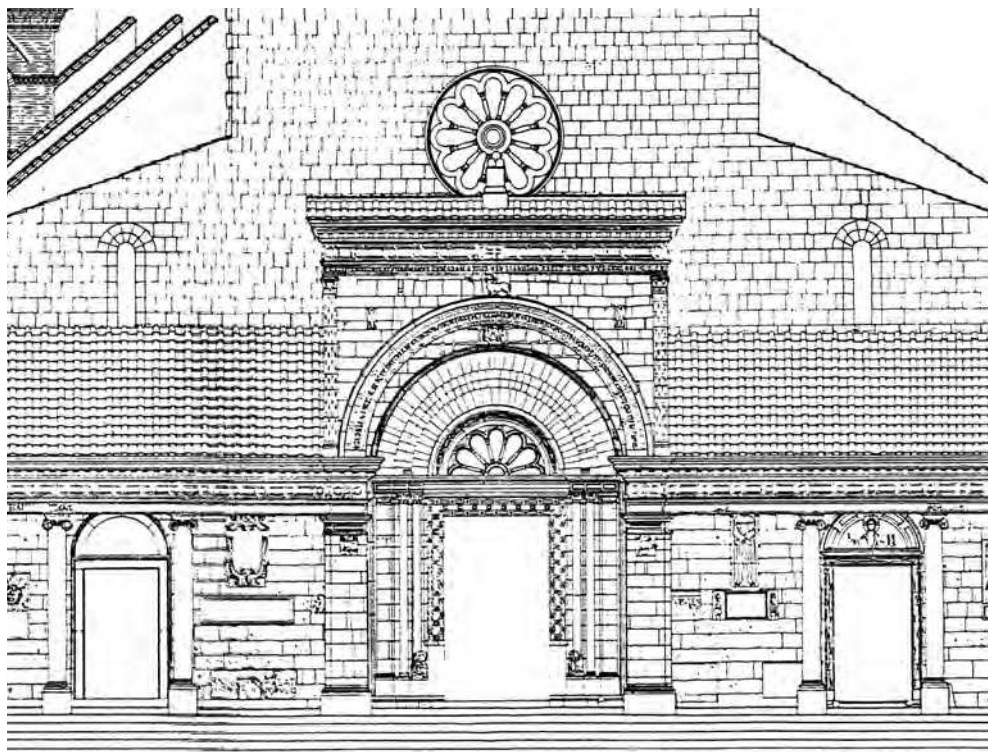



Fig. 58 – Civita Castellana, duomo, la sovrapposizione tra il portico e la facciata (disegno di S. Boscolo, L. Creti, C. Mastelloni)

ta per Iacopo e Cosma quando ideano il settore mediano del portico del duomo di Civita Castellana è pertanto il semplice recupero della *facies* originaria dell'*arcus triumphalis insignis* e del suo significato; contemporaneamente tale visione nostalgica viene sottoposta a un doppio processo di revisione e di rinnovamento, mediante il quale riceve, oltre a una nuova veste tipologica bidimensionale, più consona al lessico 'appiattito' tipico delle manifestazioni artistiche del tardo Medioevo, una fondamentale reinterpretazione in termini di simbolismo religioso: l'architettura civitonica viene resa simile agli arconi che nelle basiliche paleocristiane collegano la navata mediana con il presbiterio o circondano le absidi, come dimostra la stessa adozione della formula del 'Gloria', inno liturgico che si ritrova, anche se in una espressione letteraria leggermente diversa, sulla cornice semicircolare del catino absidale della basilica di San Clemente a Roma (*fig. 1*). Così, se nell'interno delle chiese dell'*età di mezzo* l'attenzione del fedele si concentra sull'altare e sull'iconografia delle grandi composizioni musive o pittoriche splendenti nelle absidi, nel duomo di Civita Castellana l'arco di trionfo inquadra perfettamente il portale maggiore, che ri-

ceve in questo modo un'ulteriore sottolineatura della sua immagine di "Porta del Paradiso", luogo di accesso al Santuario e simbolo 'cristico' della Resurrezione.

Il modello utilizzato dai due marmorari è pertanto l'arco di trionfo di epoca imperiale – forse l'arco di Gallieno, come supposto da Noehles[209] e da Claussen[210], più adatto rispetto a quelli di Costantino, Tito e Settimio Severo a un processo di *interpretatio christiana*, o più probabilmente, la sua sola immagine ideale, l'archetipo che si è formato nella mente degli artefici e non una struttura esistente nella realtà – al quale i vistosi elementi decorativi scultorei e a mosaico inseriti sul partito architettonico e le numerose scritte rituali conferiscono un nuovo significato religioso[211]. In questo modo il portico assume il ruolo di 'primo stadio' nell'itinerario di purificazione che devono affrontare gli *intrantes* per aspirare alla salvezza della propria anima. Il percorso inizia con il transito sotto l'arco mediano – così come nelle antiche basiliche paleocristiane, recuperate ideologicamente come tipologia ecclesiastica durante la fase di *Renovatio* culturale ed edilizia che interessa Roma e le zone limitrofe nel XII e XIII secolo, per accedere al Santuario bisogna oltrepassare l'arcone trionfale, anch'esso affrescato o decorato con mosaici inneggianti alla Gloria di Dio – e prosegue con l'ingresso al 'tempio' attraverso la *Porta Paradisi*, protetta in basso e in alto dai due felini 'custodi' e dall'aquila; la porta maggiore è strettamente connessa con il litostrato cosmatesco, la cui lunga fascia longitudinale forma una perfetta guida visiva convergente verso la meta, l'altare, che si trova in posizione sopraelevata sul presbiterio, dove viene inoltre inquadrato dalle transenne policrome e dal ciborio a doppio ordine.

L'importanza e la funzione dell'architettura e dell'apparato decorativo dell'atrio sono quindi del tutto evidenti: su di esso si devono concentrare quelle caratteristiche simbolico-liturgiche che hanno il compito di preparare il visitatore alla magnificenza e alla sacralità dell'interno della cattedrale. Il varco mediano è quindi più ampio – come si nota negli altri portici coevi – e nel caso del duomo di Civita Castellana attira su di sé il massimo dell'attenzione da parte degli osservatori mediante l'immagine cristianizzata dell'arco di trionfo: l'importanza del 'centro' è altresì sottolineata dalla simmetria bilaterale della struttura e dalla presenza, lungo l'asse verticale, del

209 Noehles 1966, p. 30.

210 Claussen 1987, p. 89. Secondo l'autore l'arco di Gallieno, che all'inizio del XIII secolo serviva come mostra dei trofei di guerra del Comune romano, essendo molto più semplice degli altri archi di età imperiale si adattava molto bene al "classicismo riservato" dei marmorari.

211 Di questo avviso è anche Claussen 1989, p. 75, il quale ritiene che nel portico del duomo di Civita Castellana si sia "raggiunto un punto in cui il monumento rinnovato gareggia apertamente con il modello e secondo l'estetica medievale lo oscura con lo splendore dei suoi colori".

signum crucis ripetuto tre volte sopra la raffigurazione scultorea dell'agnello eucaristico. Quest'ultimo è inoltre fiancheggiato, leggermente più in basso, dai due grifoni (*fig. 59*), fiere scaturite dalla sintesi del leone e dell'aquila, nelle quali, come in tutte le figure generate dall'unione immaginaria di due esseri viventi, si fondono le capacità apotropaiche di entrambi[212]. Anche i bassorilievi con i simboli degli Evangelisti, collocati sul fronte esterno dei quattro sostegni principali per significare il loro ruolo fondamentale di 'pilastri' su cui poggia la Chiesa (*fig. 60*), si rivolgono verso il centro dell'atrio, osservazione che rende improbabile l'idea di una collocazione primitiva delle sculture ai lati del rosone[213]. I due intercolumni che fiancheggiano il varco mediano sono inoltre più ampi degli altri, e forniscono al portico un ritmo del tipo AAABCBAAA, la cui anomalia progettuale evidenzia come sia una precisa volontà dei due artefici quella di attrarre visivamente i fedeli verso l'ingresso del duomo.

Rimane tuttavia ancora aperto il problema rappresentato dalla motivazione storica che porta Iacopo e Cosma ad adottare questo tipo di portico nella cattedrale di Santa Maria Maggiore. È in effetti poco convincente l'ipotesi, già menzionata, secondo la quale la scelta compositiva scaturisce da ragioni squisitamente politiche, e che con questo 'segno' forte le autorità ecclesiastiche vogliano in effetti indicare l'avvenuta riconquista e il consolidamento dei domini del *Patrimonium Sancti Petri* da parte di papa Innocenzo III, osservando come all'atrio di Civita Castellana, città che rappresenta l'estremo baluardo a Nord delle zone poste sotto il diretto controllo della Chiesa, faccia da contraltare il portico, anch'esso interrotto da un arco mediano, eretto all'incirca nello stesso periodo nel duomo di Terracina, e quindi al confine meridionale del territorio pontificio[214].

[212] Per Demetrescu 1997, pp. 20-23, i due uccelli che fiancheggiano l'arcone centrale sono degli avvoltoi, reminiscenza di simboli di origine orientale; i dischetti musivi sul loro petto rappresenterebbero delle ferite sanguinanti, poiché nel Medioevo si riteneva che in assenza di cibo tali animali sfamassero i propri cuccioli con il loro sangue.

[213] Secondo Parlato, Romano 1992, p. 272, anche le sculture con i simboli degli Evangelisti, a loro parere destinate nel primo progetto della facciata a fiancheggiare il rosone, possono essere ritenute opera di maestranze umbre. In Claussen 1987, p. 87, si ritiene invece che ad artisti umbri, forse provenienti da Perugia, siano da attribuire i grifoni sull'attico, mentre i bassorilievi degli Evangelisti, collocati sui pilastri perché il rosone era nascosto dall'attico, sarebbero invece stati eseguiti da Iacopo. Per Bassan 1994, pp. 372-373 (si riprendono le ipotesi di Noehles 1961-62, pp. 32-36), l'inserimento delle sculture decorative a opera di un maestro umbro "conferma la pratica dei Cosmati di avvalersi, quando non operanti in città, di collaboratori esterni; essa non esclude tuttavia la capacità dei due marmorari di cimentarsi con piena padronanza di mezzi anche in questo campo, come dimostrano con grande evidenza i due leongrifi, davvero classici, che decorano le fiancate della cattedra di Santa Maria in Trastevere a Roma".

[214] È questa l'ipotesi di Noehles 1966, p. 30, secondo il quale l'arco eretto sulla Via Flaminia, ingresso settentrionale di Roma, rappresentava il simbolo architettonico della pace raggiunta sotto Innocenzo III, come testimonia la presenza del 'Gloria'. Medesimo parere è anche in Claussen 1987, pp. 87-89, che porta a

Fig. 59 – Civita Castellana, duomo, dettaglio dell'arcone del portico (foto dell'A.)

Fig. 60 – Civita Castellana, duomo, dettaglio del pilastro di sinistra del portico (foto dell'A.)

Non è invece da escludere, a mio parere, un motivo più strettamente architettonico e funzionale, legato alle spiccate caratteristiche di percezione visiva dell'arte dell'officina laurenziana. Si è infatti da sempre discusso sul rapporto di dipendenza che si riscontra tra i portali e il portico, ipotizzando a tale riguardo l'esistenza di un'unica idea complessiva, portata avanti in fasi esecutive diverse e nel corso di circa venti anni, oppure di due progetti distinti, il primo dei quali prevede soltanto la decorazione della facciata. Ritengo che la seconda ipotesi sia la più probabile. La forma ad arco della struttura d'ingresso mediana, già *in situ* e ispirata senza dubbio dal vicino – sia geograficamente che dal punto di vista cronologico – portale eseguito dai medesimi artefici nell'abbazia cistercense di Santa Maria di Falleri, rende impossibile la realizzazione di un

sostegno di questa teoria l'osservazione di come, più o meno nello stesso periodo, nel duomo di Terracina, confine meridionale dell'area di influenza pontificia, fosse stato realizzato un portico interrotto al centro da un arco simile a quello del duomo di Civita Castellana. Egli fa tuttavia un'obiezione: la regione tra Tarquinia e Terracina non può essere considerata solo come un territorio papale, poiché era anche un dominio del Comune di Roma. L'ipotesi di una replica a Terracina del portico del duomo di Civita Castellana è condivisa anche in Bassan 1994, p. 372.

portico architravato: questa tipologia, sempre adottata a Roma, dove si preferiscono i portali 'a telaio' di matrice classica, viene pertanto riservata alle due ali, mentre al centro dell'atrio civitonico è necessario inserire un'architettura arcuata che, nel dare unità all'insieme, non nasconda la retrostante opera eretta poco tempo prima da Iacopo insieme al padre Lorenzo[215].

Nel portico del duomo di Civita Castellana *magister Iacobus* e il *filio suo carisimo Cosma* riescono pertanto a esplicitare una loro precisa volontà compositiva – la predilezione per la linea orizzontale e per l'arco a tutto sesto – coniugando le due forme in una soluzione di altissimo livello artistico e che funziona inoltre molto bene dal punto di vista pratico, ma anche, e soprattutto, sotto l'aspetto puramente estetico e del simbolismo politico e religioso.

A favore dell'ipotesi di due progetti differenti, ai quali la presenza di Iacopo riusce a garantire un'uniformità complessiva e una continuità costruttiva e stilistica, si possono aggiungere altre considerazioni[216]. Il portale di destra, 'fatto' da Iacopo senza l'aiuto del figlio Cosma, risulta perfettamente inquadrato nel secondo intercolumnio: per ottenere tale esito è tuttavia necessario rendere il primo spazio tra le colonne più grande degli altri, pur mantenendo il controllo proporzionale dell'insieme (*fig. 61*). La lunetta con il mosaico del Cristo *Pantokrator* si adatta inoltre con molta difficoltà alla trabeazione rettilinea del nartece: se le due opere fossero appartenute a un'unica fase compositiva sicuramente il maestro marmoraro avrebbe evitato di decorare l'arco di scarico e avrebbe invece inserito una soluzione 'a telaio' ancora più semplice e anche maggiormente vicina alla propria sensibilità di *magister cives romanus*. Il portico è altresì firmato soltanto da Iacopo e Cosma, e manca invece qualsiasi riferimento al nome di Lorenzo: se avesse avuto una parte importante nella fase progettuale del'atrio, egli sarebbe stato senza dubbio ricordato nell'iscrizione, come si osserva nell'epigrafe scolpita sul chiostro della basilica di San Giovanni in Laterano, opera dei Vassalletto. Claussen ritiene infine che il portale maggiore sia stato riadattato sulle dimensioni del varco mediano dell'atrio, inserendo alle due estremità le lesene, evidentemente ritenute idonee a contrastare dal punto di vista percettivo i risalti interni dei pilastri che sorreggono l'arco.

Il portico, sebbene completi alla perfezione i presupposti tematici della facciata, con la quale forma senza dubbio un *unicum* architettonico, obbedisce a leggi compositive e proporzionali indipendenti, come dimostra la sua larghez-

215 Secondo Toesca 1927, p. 588, invece, "Iacopo e Cosma interruppero con un arco l'epistilio del colonnato ionico della cattedrale di Civita Castellana non soltanto per porre in vista la porta maggiore, splendente di mosaici all'ombra del portico, ma per dare centro e unità alla struttura".

216 Anche in Hutton 1950, p. 12, e in Claussen 1987, p. 82, si ritiene che facciata e portico siano stati concepiti separatamente. Secondo Claussen bisogna pertanto immaginare una prima facciata dominata dal rosone e dal portale mediano, in sintonia attraverso il motivo del semirosone della lunetta.

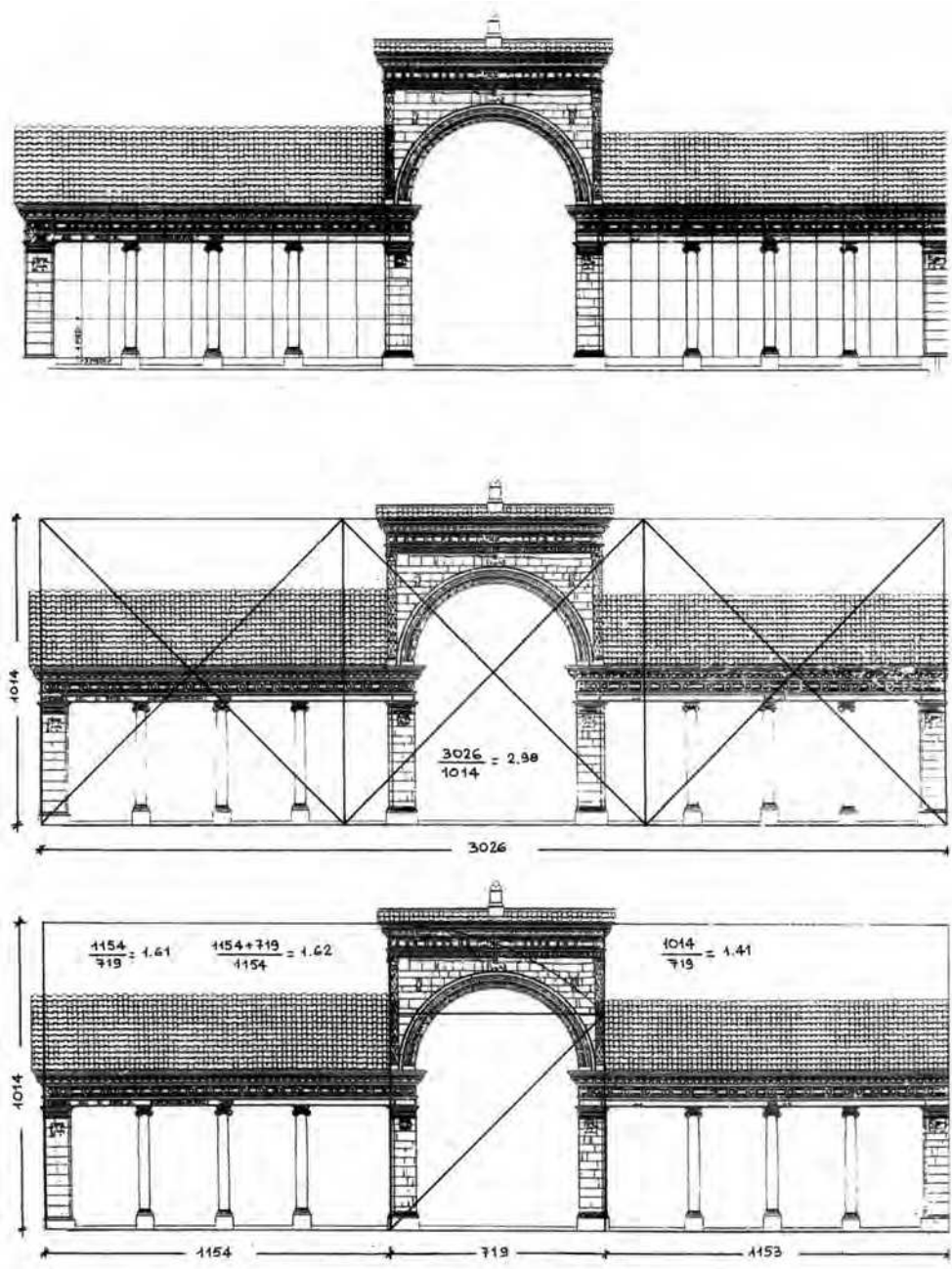



Fig. 61 – Civita Castellana, duomo, analisi metrologica e proporzionale del portico (disegno dell'A.)

za, superiore a quella delle tre navate della chiesa, anche se l'assenza di soluzioni di continuità nell'apparecchiatura muraria della fronte della cattedrale fa ritenere possibile che la parete in conci di tufo sia stata eseguita prevedendo la futura costruzione di una struttura esterna.

Come già accennato precedentemente, il settore centrale con l'arco di trionfo e le due ali architravate sui fianchi sono parti di un tutto, componenti autonome di un insieme che si fondono attraverso la comune appartenenza dei due pilastri di mezzo, i quali, insieme agli analoghi piloni posti alle estremità, fungono da vero e proprio fulcro dell'intera composizione: quando incontra queste strutture – che sono concluse da capitelli stilizzati, composti da un'alta fascia rettangolare contenente una decorazione musiva o delle iscrizioni, sulla quale insiste un abaco formato da due gole rovesce, riccamente scolpite con motivi vegetali – l'epistilio forma un risalto, la cui sporgenza corrisponde alla faccia esterna del sostegno (*tav. 6*).

L'esame dettagliato del portico mette in luce l'estrema raffinatezza della soluzione compositiva ideata dai due artefici per collegare ciascuna delle ali con il settore mediano dell'opera. Se si osserva con attenzione il risalto della cornice appare infatti evidente la sua totale asimmetria rispetto al pilastro, poiché nei piccoli segmenti ortogonali di raccordo non vengono inseriti i modiglioni, presenti al contrario nella fronte rivolta verso l'ingresso. All'imposta l'arcone è invece perfettamente centrato nella sporgenza della cornice, e il suo filo interno prosegue sulla linea del pilastro, dell'architrave e del fregio, così come si verifica sul lato opposto per la lesena che delimita l'attico, il cui margine esterno coincide con la proiezione verticale del bordo del sostegno inferiore. L'andamento delle modanature determina inoltre il piccolo risvolto sul pilone, mentre l'assenza della mensola all'interno consente di mantenere inalterato il ritmo degli altri modiglioni sulle ali.

Se si esegue il confronto con le opere attribuite all'officina dei Vassalletto, si nota come le soluzioni architettoniche adottate da Iacopo e Cosma nell'atrio civitonico siano indubbiamente molto più ricercate. Nel portico di San Lorenzo al Verano (*fig. 62*), infatti, la trabeazione poggia direttamente sul capitello del pilastro, senza alcun risalto; nel chiostro di San Paolo fuori le mura i modiglioni posti sui risvolti ortogonali vanno a coprire o affiancano quelli dei lati lunghi (*fig. 63*), mentre a San Giovanni al Laterano, in corrispondenza degli spigoli, sono inseriti dei modiglioni angolari inclinati a 45 gradi (*fig. 64*): in entrambi i casi viene pertanto interrotto il ritmo formato dalla successione delle mensole lapidee[217].

217 Inoltre, nel chiostro dell'abbazia di Sassovivo, i modiglioni vengono maggiormente spaziati, e il gocciolatoio e la sima risultano sovradimensionati in larghezza.

In alto a sinistra:
Fig. 62 – Roma, chiesa di San Lorenzo fuori le mura, dettaglio del portico (foto dell'A.)

In alto a destra:
Fig. 63 – Roma, chiesa di San Paolo fuori le mura, particolare del chiostro (foto dell'A.)

A lato:
Fig. 64 – Roma, chiesa di San Giovanni in Laterano, particolare del chiostro (foto dell'A.)

Attraverso l'analisi del rilievo si riscontra anche in questo caso l'adozione di un metodo di controllo dimensionale: se si esegue il rapporto tra l'altezza del pilastro a sinistra dell'arcone mediano (355 cm) e la misura dell'epistilio (118 cm), si riscontra infatti l'esistenza di un rapporto numerico di 3 : 1; inoltre l'altezza del pilastro è pari esattamente a quattro volte la sua larghezza (88.5 cm). Simili corrispondenze proporzionali non si riscontrano in altre opere eseguite negli stessi anni da botteghe marmorarie concorrenti: nel portico di San Lorenzo al Verano, la trabeazione – totalmente anticanonica, e nella quale l'altezza del fregio è uguale a quella dell'architrave, mentre la cornice è ridotta soltanto a una gigantesca gola dritta, scolpita con motivi vegetali e zoomorfi – è molto bassa rispetto alla dimensione verticale del pilastro (il rapporto tra i due elementi è di quasi 1 : 5); nell'atrio di San Giorgio al Velabro si riscontra invece la situazione inversa, poiché il rapporto tra l'altezza del pilastro e quella dell'epistilio – caratterizzato da un fregio altissimo e da una massiccia cornice in laterizio – è inferiore a 2 : 1.

Queste osservazioni, insieme alle altre riportate in seguito, sembrano dimostrare come i pilastri di sostegno dell'arco, perni di collegamento tra le due diverse tipologie – le ali architravate e l'arco di trionfo – siano gli elementi intorno ai quali ruota l'intera progettazione di Iacopo e di Cosma, sia dal punto di vista compositivo che da quello dimensionale. Se si adotta quale modulo la larghezza dei sostegni, si nota infatti come all'interno delle ali il triplo della loro dimensione vada a coincidere con il margine interno dei fusti delle colonne, secondo uno schema costruttivo che sembra impostato sull'impiego di fili fissi di riferimento (*fig. 61*). L'impiego di questo metodo 'di cantiere' per l'esecuzione dei settori laterali fornisce inoltre una spiegazione logica al problema rappresentato dalla differente dimensione dei due intercolumni più vicini al centro: il particolare ritmo AAABCBAAA che contraddistingue le dimensioni dei varchi dell'atrio civitonico, non viene infatti utilizzato negli altri portici coevi[218]. Anche la collocazione dei bassorilievi con i simboli dei quattro Evangelisti, che nel caso del duomo di Civita Castellana assumono il significato metaforico di veri e propri 'pilastri' su cui si fonda la Chiesa, evidenzia il ruolo chiave esercitato da questi elementi architettonici dal punto di vista costruttivo e religioso: per la tradizione tramandata dai Padri della Chiesa, il Tetramorfo racchiudeva infatti i quattro attributi mistici del Cristo, come scriveva Pietro da Capua: *Fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo risurgendo, aquila ascendendo*[219].

218 Ad esempio, i portici di San Giorgio al Velabro (ABCBA) e di San Lorenzo fuori le mura (ABCDCBA), mentre nel nartece della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo si nota la particolarità per la quale il varco più grande non coincide con l'intercolumnio mediano, ma con quello immediatamente a destra di esso. Queste sono le misure rilevate in alcuni portici di Roma (intercolumni): San Giorgio al Velabro: 221/285/348/283/222; San Lorenzo al Verano: 267/297/306/332/305/296/262; Santi Giovanni e Paolo: 325/355/345/400/415/332/385.

219 Demetrescu 1997, p. 24.

Le colonne sono di spoglio, riadattate alla nuova funzione[220]: il loro inserimento non è tuttavia casuale, poiché si nota l'alternanza tra il granito e il marmo, frutto di una scelta accurata del materiale disponibile, caso non isolato tra le opere tardomedievali, poiché lo stesso principio ordinatore era presente anche nel portico della basilica di San Saba a Roma e nei sostegni della navata di Santa Croce in Gerusalemme[221], mentre in altri esempi, come a San Lorenzo fuori le mura, il ritmo è impostato sulla direzione opposta delle spirali delle colonne interne. Le basi – di tipo ionico-attico, essendo composte dalla successione di modanature toro-scozia-toro – sono una copia ottocentesca di quelle primitive – alcune delle quali sono collocate sui muri interni dell'atrio e nel battistero – e poggiano su piedistalli quadrati di due piedi romani di lato le cui altezze differenti servono a compensare lo sfalsamento nelle dimensioni dei fusti. I capitelli (*fig. 65*), appositamente eseguiti da maestranze medievali, sono in stile ionico, secondo un principio costruttivo adottato in tutti i portici capitolini del XII e XIII secolo, la cui motivazione va forse ricercata nel già descritto processo artistico di 'appiattimento' – non sono mai impiegate le volute d'angolo – poiché la loro forma si prestava a una più idonea interpretazione bidimensionale rispetto agli omologhi elementi architettonici corinzi o compositi[222]. La coppia di volute risponde inoltre assai bene alla concezione dualistica propria della mentalità dell'*homo medievalis*; all'interno di esse si possono infatti inserire con facilità bassorilievi con raffigurazioni zoomorfe o vegetali di rilevante valore simbolico: nel secondo capitello dell'ala di sinistra, ad esempio, lo stesso animale è rappresentato due volte, a destra (di chi guarda) con significato negativo di drago alato, e sul lato opposto con valenza invece 'benefica'[223].

Gli abachi sono molto sviluppati in altezza, e probabilmente sono composti da frammenti erratici, come sembra dimostrare la presenza di una lastra con un bassorilievo, forse in origine appartenente a una transenna, visibile sulla parte

[220] Cinque colonne hanno il diametro uguale, mentre la sesta, l'ultima dell'ala di destra, è molto più grossa, ed è stato necessario scavarla in corrispondenza dell'imoscapo per riuscire ad adattarla alla base.

[221] Malmstrom 1975, p. 39.

[222] Secondo Claussen 1989, p. 72, nel portico della cattedrale di Civita Castellana, come nel chiostro di San Giovanni in Laterano, viene intenzionalmente inserito un capitello di spoglio. Tale presenza non è dovuta all'impossibilità di reperire materiale, ma appartiene all'ambito "della 'rivalità' nascosta o dichiarata tra la loro arte e quella antica", perché si ritrova in tutti i complessi architettonici con un elevato numero di capitelli e va quindi considerato come un 'segno'. L'autore sostiene inoltre che nel XII e XIII secolo l'impiego delle colonne subisca "una specie di regolamentazione: mentre per gli archi solitamente sono impiegati capitelli corinzi, gli architravi sono sempre sorretti da capitelli ionici". In Mastrocola 1962, p. 405, si ritiene che il portico civitonico appartenga, come tutti gli altri portici coevi, al genere calcidico, nel quale si usava l'ordine ionico. Secondo l'autore, "la colonna ionica è semplice, dignitosa quasi severa e nello stesso tempo piena di forza bene adatta quindi a sostenere una tettoia", ed era anche più facilmente reperibile nelle rovine romane.

[223] Demetrescu 1997, p. 40, interpreta il contrasto tra i fioroni a 5 o a 6 petali come confronto tra la Nuova Legge (5) e la Vecchia Legge (6); in un altro capitello, con foglia e pigna, individua invece i simboli paleocristiani di vita e di eternità.

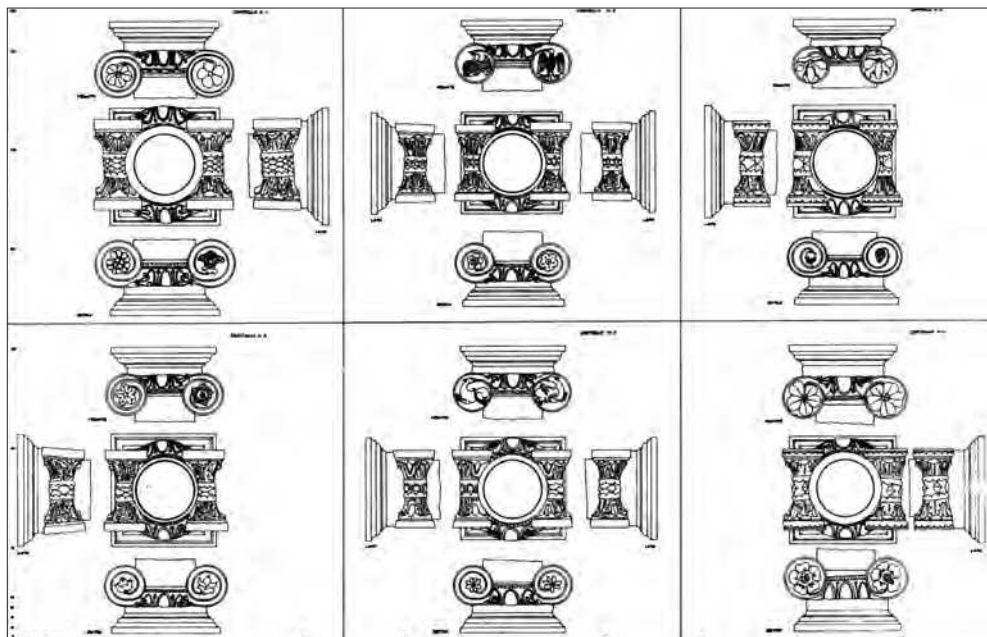



Fig. 65 – Civita Castellana, duomo, i capitelli del portico (disegno di S. Boscolo)

superiore dell'elemento che corona la prima colonna dell'ala di destra. Anche la trabeazione (*fig. 66*) è piuttosto alta, e in essa sono riconoscibili l'architrave, il fregio e la cornice, partizioni canoniche dell'ordine assenti nelle altre opere eseguite in precedenza da Lorenzo e da Iacopo. Da questo punto di vista il lavoro 'fatto' da Iacopo insieme al figlio Cosma nel duomo di Civita Castellana può essere quindi considerato il punto di arrivo di un processo artistico che si sviluppa all'interno della bottega laurenziana a partire dal concepimento della porta d'ingresso all'abbazia di Santa Maria di Falleri, dove l'epistilio è ridotto soltanto a una bassa cornice, mentre nel portale maggiore della cattedrale civitonica gli stessi autori, i *magistri doctissimi romani* Lorenzo e Iacopo, introducono il fregio mosaicato; pur nella formula interpretativa totalmente autonoma, la definizione formale della trabeazione del portico dimostra quindi come *magister Iacobus* avesse compreso in tutta la sua complessità la struttura dell'ordine architettonico, che viene riproposto, in una chiave, 'smaterializzata' dai mosaici e assolutamente contemporanea e medievale, in un'opera in cui il recupero delle immagini e delle decorazioni antiche è un fattore che riveste senza dubbio un ruolo compositivo e simbolico di primaria importanza.

L'architrave è composto da una fascia piana, nel cui centro è inserita la lunga banda a mosaico che contene la frase d'invito rivolta agli *intrantes*. Una gola rovescia lo separa dal fregio, che mostra una decorazione musiva con motivi

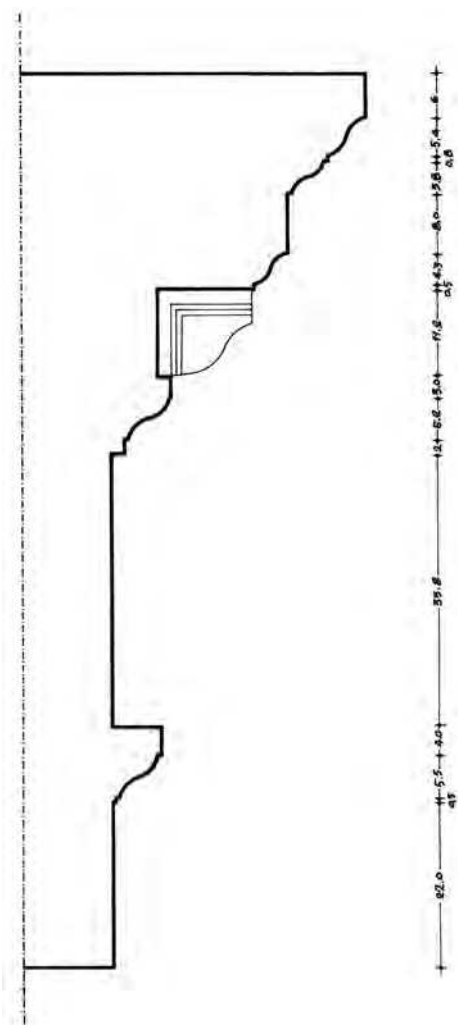



Fig. 66 – Civita Castellana, duomo, profilo della trabeazione del portico (disegno dell'A.)

'a cinghia' molto comuni nel repertorio geometrico dei marmorari romani e già utilizzati dai membri della bottega di Lorenzo nell'ambone per la lettura del Vangelo di Santa Maria in Aracoeli, nel portale maggiore dello stesso duomo di Civita Castellana e nelle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina. Una seconda gola rovescia, al di sotto della quale si svolge una successione continua di dentelli, delimita la sottocornice, caratterizzata dalla presenza di modiglioni marmorei; segue un gocciolatoio composto da una gola dritta e quindi, dopo una fascia riempita con bande musive rettilinee separate da piccoli dischi colorati, la sima, che è formata a sua volta da due gole, una rovescia e una dritta, prive delle rappresentazioni vegetali o zoomorfe tipiche invece delle opere realizzate dalla bottega dei Vassalletto.

La trabeazione dell'attico mediano, al contrario di quella delle ali, dalla quale differisce anche nell'impiego delle modanature – mancano ad esempio i dentelli – non contiene elementi scultorei decorativi, mentre è invece presente l'ornamentazione musiva.

Anche nelle parti che compongono l'epistilio, come per le colonne e gli abachi, Iacopo e Cosma utilizzano materiale erratico, secondo il sistema tradizionalmente adottato dalla bottega di famiglia e da tutte le officine marmorarie capitoline. Sull'architrave sono infatti riconoscibili, nella parte interna della galleria, rocchi di colonne segati e altri frammenti lapidei di spoglio, mentre in alcune lastre del fregio si notano le tracce di antiche iscrizioni (*fig. 67*).

Di particolare interesse sono i segni di numerazione progressiva individuati sull'epistilio dell'ala di sinistra, che dimostrano come il lavoro sia stato eseguito nel laboratorio romano (*fig. 68*); le varie sezioni scultoree e musive del portico sono state poi trasportate fino a Civita Castellana, dove sono state ri-

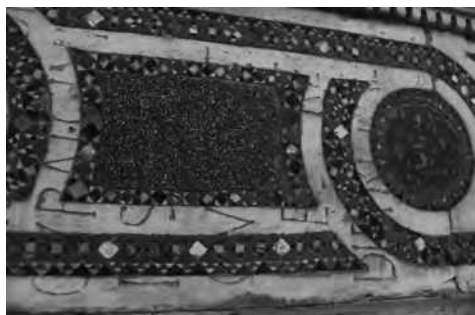



Fig. 67 – Civita Castellana, duomo, dettaglio del fregio del portico (foto dell'A.)

Fig. 68 – Civita Castellana, duomo, i segni di numerazione progressiva delle lastre nell'ala sinistra del portico (foto dell'A.)

montate in base a uno schema grafico ben preciso ed evidentemente previsto in sede di progetto, anch'esso inviato nel cantiere insieme ai blocchi marmorei già scolpiti e decorati. L'opera è stata quindi rifinita *in loco*, secondo un procedimento di prefabbricazione *ante litteram* che si configura come una caratteristica dell'attività professionale di Iacopo – i segni di rimontaggio si trovano infatti anche nella parte meridionale del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, da lui firmata – in quel periodo probabilmente impegnato in numerosi incarichi di grande prestigio per conto di papa Innocenzo III. La scoperta dell'impiego di un simile metodo costruttivo[224] se da un lato sembra avallare le considerazioni espresse dal Noehles[225] – il quale, pur non avendo notato i numeri incisi sul portico, avanza l'ipotesi di una sua preventiva lavorazione a Roma e di un successivo trasporto dei singoli pezzi a Civita Castellana, dove secondo lui la loro messa in opera viene affidata ad artisti marmorari provenienti dall'Umbria, alla cui mano sarebbe inoltre da attribuire l'intero apparato scultoreo, e in particolare il trivulzio inserito nella parte inferiore dell'architrave del primo intercolumnio di sinistra (*fig. 69*) e le raffigurazioni di uccelli visibili sul lato opposto – fa tuttavia ritenere possibile che questi frammenti siano anch'essi materiale di spoglio riadattato, forse di origine locale, poiché i blocchi che compongono la struttura portante dell'edificio sono sicuramente tratti dalle numerose cave di tufo presenti nella zona. Se si osserva, infatti,

[224] Tale ipotesi è considerata insostenibile in Claussen 1987, pp. 87-88 (argomentazioni riprese da Parlato, Romano 1992, p. 272), per i seguenti motivi: a) il controllo sul posto da parte delle quattro generazioni di artisti della famiglia di Lorenzo; b) la differenza di qualità con le opere umbre, e quindi la presenza di maestranze romane che svolgevano un lavoro a loro poco familiare; c) i simboli degli Evangelisti sono sicuramente opera di Iacopo, in particolare Matteo: le figure umane sono infatti rozze rispetto alle rappresentazioni animali, usate spesso a Roma, e in particolare in confronto all'agnello sul concio di chiave.

[225] Noehles 1961-1962, pp. 32-36.

Fig. 69 – Civita Castellana, duomo, dettaglio delle decorazioni scultoree presenti sull'intradosso dell'architrave del portico (foto dell'A.)

la fattura dei bassorilievi, si nota come il triplice volto non sia perfettamente centrato; dalla sua bocca fuoriescono inoltre dei racemi le cui estremità vanno a finire sotto gli abachi della colonna e del pilastro[226]. È probabile quindi che Iacopo e il giovane figlio Cosma, dopo aver spedito da Roma il materiale lapideo e musivo preparato nella loro officina, abbiano poi rifinito l'opera direttamente a Civita Castellana, onorando un accordo con la committenza simile al contratto stipulato da Pietro de Maria con i Benedettini di Sassovivo, con il quale il *magister romanus* si impegnava a recarsi nel cantiere della loro abbazia, periodicamente e dietro compenso, per controllare il corretto andamento dei lavori nel chiostro.

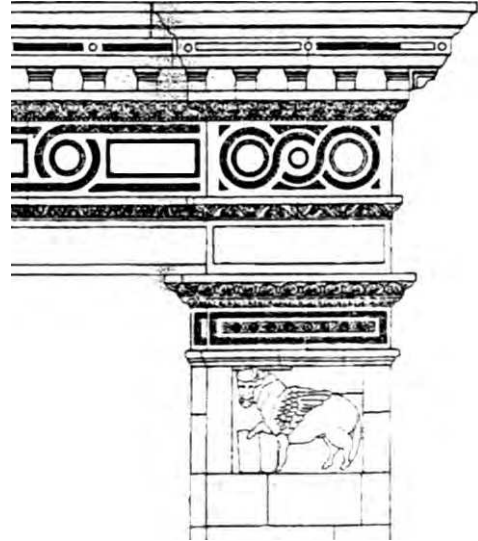
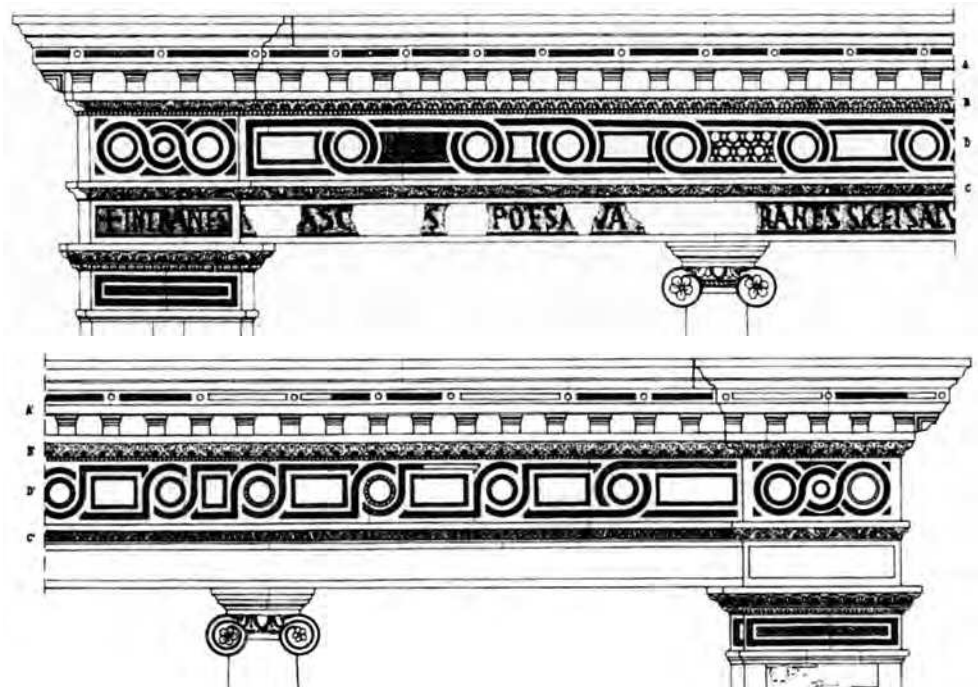
Per quanto riguarda la decorazione architettonica del portico, è evidente il ricorso agli esempi classici, già riscontrato negli altri incarichi eseguiti dai membri della bottega di Lorenzo; anche in questo caso Iacopo e Cosma inseriscono infatti particolari nei quali è chiaramente denunciato il riferimento a quelle opere dell'antichità romana che tutti i marmorari possono studiare dal vivo nell'Urbe, dove hanno a loro disposizione una inesauribile quantità

[226] In CLAUSSEN 1987, p. 87, si nota come il trivulzio non si trovi solo in area umbra, ma anche nel territorio romano (a Grottaferrata e, due volte, nel chiostro di San Giovanni in Laterano). La sua presenza è quindi insufficiente per costituire un'indicazione stilistica di provenienza.

di modelli. Si nota inoltre il permanere degli elementi decorativi nel passaggio cronologico tra le varie generazioni della famiglia, che spiega il motivo per il quale nel nartece del duomo di Civita Castellana si ritrovano i medesimi dettagli già impiegati in precedenza dallo stesso Iacopo con il padre Lorenzo, e che saranno scelti anche da Luca di Cosma, ultimo discendente della dinastia, nelle transenne presbiteriali da lui realizzate nel duomo civitonico insieme al suo collaboratore, *magister Drudus de Trivio*. Così, ad esempio, la decorazione dell'arco mostra lo stesso motivo a foglia lesbia, con all'interno fiori a cinque petali, presente sulla cornice del portale mediano, e anche gli elementi vegetali della prima gola sopra il fregio dei pilastri (*fig. 70a*) – anch'essi desunti da prototipi romani – sono già utilizzati in altre opere precedenti, tra cui l'ambone di Santa Maria in Aracoeli e ancora il portale maggiore del duomo di Civita Castellana.

Le parastine che delimitano lateralmente l'arco seguono il filo esterno del sottostante pilastro, e sembrano sostenere la trabeazione dell'attico, anche se danno l'impressione di essere troppo sottili e a distanza eccessiva l'una dall'altra; sono decorate con quattro bande verticali a mosaico interrotte da fiori a otto petali, secondo un motivo ornamentale simile a quello adottato da Iacopo nella porta di destra dello stesso edificio civitonico – dove gli elementi vegetali sono sostituiti da dischi – nella cattedra vescovile della basilica di San Saba e nelle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina. I capitelli hanno piccolissime volute e un doppio ordine di foglie 'a lingua' molto schiacciate.

Particolarmente interessante è la scoperta di come la decorazione a mosaico del fregio figurato delle ali mostri, pur nell'apparente uniformità del disegno geometrico 'a cinghia', due soluzioni diverse tra loro (*figg. 71a,b*). Infatti, se nel settore di sinistra l'incontro tra la parte curvilinea e quella rettilinea delle bande che circondano i dischi avviene in modo morbido, con un andamento che asseconda la rotondità del cerchio centrale, nell'omologo di destra il raccordo è a spigolo vivo; la direzione delle fasce nelle due ali è inoltre opposta. Differente è anche la scelta adottata per gli elementi musivi compresi tra i dischi: se a destra sono rettangoli perfetti, e seguono la forma a spigolo vivo delle bande che li circondano, nel fianco sinistro il loro lato corto risulta invece semicircolare. Esiste un'unica eccezione: l'ultimo segmento del fregio di destra è anch'esso arrotondato. Tuttavia l'osservazione di come in questo punto la fascia, che all'estremità del settore di sinistra gira ad angolo retto continuando nella parte inferiore, scompaia all'interno del pilastro e non sia pertanto conclusa, fa propendere per l'ipotesi di un poco accorto restauro, identificabile forse nell'intervento eseguito sui mosaici da Felice Nunzio alla fine del XIX secolo.

Il disegno utilizzato per il fregio dell'attico (*fig. 52*) è lo stesso che si riscontra nell'ala di sinistra, anche se nel punto mediano è presente il *signum crucis*,

Figg. 70a,b – Civita Castellana, portico del duomo, dettaglio della decorazione del capitello e particolare dal rilievo (foto e disegno dell'A.)

Figg. 71a,b – Civita Castellana, duomo, le ali del portico (disegno di S. Boscolo)

di forma quadrilatera, in corrispondenza del quale le fasce svoltano ad angolo retto, secondo il sistema già osservato in precedenza: il motivo non è tuttavia simmetrico rispetto alla croce, poiché le bande ai lati di essa mostrano il medesimo andamento.

Per i pilastri Iacopo e Cosma hanno invece adottato uno schema decorativo autonomo che contribuisce a sottolineare la loro differente valenza nell'ambito dell'intera composizione (*fig. 55)*.

È anche da notare la mancanza di un ritmo costante nella disposizione degli elementi ornamentali del fregio, che non corrispondono inoltre agli assi delle colonne sottostanti, mentre risulta alquanto ricercata la soluzione terminale impiegata nei pilastri, nell'attico e nei settori delle due ali adiacenti ai pilastri mediani.

La diversità del partito geometrico del mosaico dei due settori laterali del portico (*figg. 71a,b)* trova riscontro anche nella decorazione e nelle dimensioni stesse delle modanature, nonché nel colore dello sfondo della formula d'invito, rosso a destra e blu a sinistra, e rientra a pieno titolo in quella volontà d'arte tipica della bottega di Lorenzo – nonché di altre officine marmorarie, come ad esempio la dinastia dei Vassalletto – di differenziare sempre due settori, a prima vista simmetrici, nei singoli dettagli ornamentali, come si nota, ad esempio, nelle raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe nei portali o nelle transenne, e in tutti quei casi in cui il rapporto dualistico tra destra e sinistra, così importante nelle concezioni filosofico-teologiche del Medioevo, trova la sua possibilità di espressione[227]. Lo stesso concetto potrebbe spiegare la diversità dei capitelli delle paraste collocate sul retro dei pilastri centrali del portico (*figg. 72a,b*).

I dischi della trabeazione, così come i fiori dell'arco mediano, sono collocati in modo tale da seguire l'andamento dei tagli delle lastre di marmo; lo stesso procedimento è adottato per la decorazione scultorea: nella cornice dell'arco i tagli avvengono sempre nei centri dei fiori, e gli elementi intorno assumono in questo modo dimensioni tra loro differenti.

L'arco (*tav. 7b)* è diviso in tre zone: al centro è posta una fascia formata dalle lettere dorate in campo blu, molto restaurate, con cui è composto il 'Gloria', circondata da altre due fasce decorate da bande che assecondano la curvatura e sono interrotte da fiori – a sette petali, elemento del tutto anomalo – secondo un motivo ornamentale tipico di Iacopo – cattedra vescovile di San Saba (*tav. 5a*), colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina (*fig. 27*), portale

227 Demetrescu 1997, p. 46, rifacendosi al concetto medievale di dualismo tra destra e sinistra, individua in questa diversità di disegno un preciso significato simbolico, ritenendo che il motivo circolare dell'ala sinistra si riferisca a una simbologia celeste, mentre quello ad angolo retto del settore opposto rappresenterebbe il mondo materiale e terreno. Anche il differente numero di cerchi (ventidue a sinistra e ventuno a destra) deriverebbe dalla volontà di sottolineare la contrapposizione tra i ventuno attributi della Sapienza ispirata da Dio e le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico, espressioni della totalità dell'Universo compiuto.

Figg. 72a,b – Civita Castellana, duomo, i capitelli delle paraste all'interno del portico (foto dell'A.)

destro del duomo di Civita Castellana (*fig. 49*). La decorazione delle bande è sempre la stessa: all'esterno si alternano quadrifogli dorati, rossi e blu, mentre all'interno c'è un motivo formato da rombi di colore giallo-oro, delimitati da triangoli blu e da una fascia esterna formata da una corona di triangoli rossi. È questo un elemento usato molto di frequente da Iacopo – portale e cattedra di San Saba, porta destra del duomo di Civita Castellana, colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina – soprattutto quale elemento di separazione.

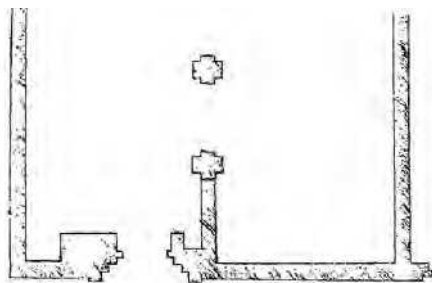
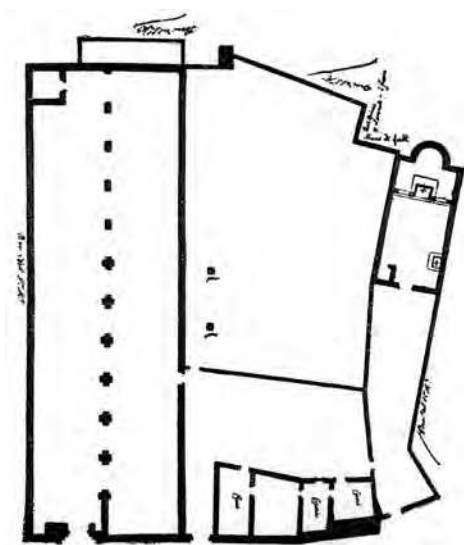
Sull'arcone si nota un'alternanza nel colore tra i fiori posti sulla fascia più interna e quelli collocati all'esterno, ritmo che si interrompe in basso a sinistra, dove manca il sesto elemento vegetale. Si nota inoltre un'incertezza all'attacco di destra, dove è presente un fiore blu tagliato a metà vicino a un altro intero e di colore rosso.

13. Il portale del monastero di San Tommaso in formis *a Roma*

Dall'esame delle antiche piante e vedute di Roma, tra le fabbriche del monastero dell'*Ordo Sanctae Trinitatis et Captivorum* sul Celio[228] si individua la

[228] La breve distanza temporale che separa la data di ratifica della *Regula Trinitarii* da quella del probabile completamento dell'opera cosmatesca, e la presenza, nell'edicola superiore, di un'immagine musiva il cui programma iconografico si ispira in modo diretto al simbolo scelto per rappresentare l'ideale religioso e missionario dell'istituzione – finalizzata alla *redemptio captivorum*, cioè alla salvezza dei prigionieri cristiani caduti nelle mani degli 'infedeli' e da questi ridotti in schiavitù – evidenziano lo stretto rapporto tra l'incarico affidato ai due marmorari romani e le esigenze di grande visibilità e di prestigio della nuova comunità monastica. Situato in prossimità della chiesa di Santa Maria *in Domnica*, il convento di San Tommaso *in formis* prese il posto di un più antico cenobio benedettino, concesso da Innocenzo III ai monaci Trinitari nel 1207. Il medesimo pontefice, alcuni anni prima, il 17 dicembre del 1198 (Cipollone 1984, p. 37), aveva ufficialmente approvato la *Regula* del loro Ordine, confermandola il 3 febbraio del 1199 con un privilegio solenne indirizzato a "Iohanni, ministro domus sancte Trinitatis Cernifrigidi" (Cipollone 1984, p. 39). Il *Iohanni ministro* citato nel documento è il frate Giovanni de Matha, fondatore della congregazione, che sorse come conseguenza di una visione mistica dello stesso religioso, così descritta in un testo anonimo del Duecento: durante la sua prima messa, celebrata a Parigi il 28 dicembre del 1193, Giovanni "cum oculos in celum erigeret, vidit maiestatem Dei et Deum tenentem in manibus duos viros habentes catenas in tibiis, quorum unus niger et deformit apparuit, alter macer et pallidus" (Cipollone 1984, pp. 33-34), e considerando l'estasi una vera e propria 'chiamata' divina, insieme al confratello Felice de Valuas decise di dedicare il resto della propria vita al riscatto degli ostaggi attraverso l'attività missionaria dell'*Ordo Sanctae Trinitatis et Captivorum*. Il leggendario avvenimento e il ruolo centrale svolto da Giovanni de Matha e da Innocenzo III nella costituzione e nell'organizzazione dell'Ordine sono confermati sia dal *Liber de adventu fratrum minorum in Angliam*, compilato da Tommaso da Ecclestone entro la fine degli anni '50 del XIII secolo, che dalla lettura dell'epigrafe incisa sull'urna sepolcrale dello stesso frate fondatore, un tempo posta nella chiesa del convento di San Tommaso *in formis*, dove Giovanni de Matha morì il 21 dicembre del 1213 dopo avervi soggiornato a partire dal 1207 (Cipollone 1984, pp. 40-41, nota 22). Durante il pontificato di Innocenzo III furono promulgati molti atti ufficiali in favore della comunità Trinitaria. Particolarmente significativo è il privilegio solenne del 21 giugno 1209, nel quale è ricordata per la prima volta la fondazione romana (Cipollone 1984, p. 50); la chiesa di San Tommaso *in formis* è inoltre ancora menzionata in un secondo privilegio concesso da Innocenzo III il 12 luglio 1209 (Cipollone 1984, pp. 50-51). Non deve stupire l'interesse dimostrato dal papa nei confronti della nuova congregazione monastica; pur ricordando l'episodio secondo il quale "non multum post, domino pape celebranti apparuit visio qualis magistro Iohanni apparuerat" (Cipollone 1984, p. 34), è evidente che questa attenzione deriva dalla strategia politico-religiosa intrapresa dal pontefice, impegnato nel tentativo di realizzare una riforma generale delle istituzioni conventuali, da molto tempo ormai in profonda crisi; attraverso la sua diretta committenza e mediante sostanziosi aiuti finanziari, come dimostrano l'approvazione delle Regole dei Trinitari (1198), dei Francescani (1201) e degli Umiliati (1209), nonché il sostegno e i contributi offerti dalla Chiesa Romana a favore dei Benedettini, dei Cistercensi e dei Certosini (Iacobini 1996, p. 390), il papa si riproponeva infatti di facilitare la nascita e lo sviluppo di nuovi Ordini religiosi e la riorganizzazione di quelli già operanti. L'ideale missionario perseguito dalla comunità di Giovanni de Matha, la *redemptio captivorum*, coincideva inoltre alla lettera con il desiderio più volte espresso da Innocenzo III di riconquistare Gerusalemme e i territori latini in Medio Oriente attraverso l'avvio di una quarta spedizione crociata in Terra Santa (D'Achille 1991, p. 182). La *Regula Trinitarii* ricevette un'ulteriore conferma con la bolla emanata il 9 febbraio 1217 da Onorio III (Cipollone 1984, p. 40); il 25 dello stesso mese, mediante un privilegio solenne, il nuovo pontefice ribadì inoltre i diritti di proprietà dell'Ordine, elencando i numerosi beni e le strutture edilizie in suo possesso, tra le quali, oltre alle "ecclesias Sancti Thome apostoli et Sancti Michaelis Archangeli de Formis in Urbe", erano compresi anche la "Formam super dicta ecclesia Sancti Thome cum edificiis, cimiterio, crucibus et aliis pertinentiis suis", la "Clausuram Sancti Thome" e l'"hospitale Sancti Thome" (Cipollone 1984, p. 51).

presenza di un settore adibito al ricovero dei malati[229], formato da un ambiente lungo e stretto suddiviso in due navate da grandi pilastri cruciformi, che reggevano con ogni probabilità una copertura a volta (*figg. 73a,b*)[230]. L'accesso alle corsie avveniva attraverso un ampio portale a tre risalti, molto strombato e aperto in corrispondenza della navata sinistra, del quale sembra non essere rimasta più alcuna traccia[231]. Gli indizi a nostra disposizione indicano tuttavia che tale struttura di accesso concideva con l'odierno portale (*fig. 74*), eseguito da Iacopo e Cosma: il Cipollone[232] ha dimostrato infatti come l'attuale aspetto dell'opera non corrisponda a quello primitivo, ma sia invece il frutto di diversi interventi di manomissione da essa subiti nel corso dei secoli.

Il tipo a risalti strombati verso l'interno, deducibile dall'esame della pianta che riproduce la situazione del complesso monastico di San Tommaso *in formis* nel 1638, era piuttosto frequente nei portali del tardo Medioevo, ed è simile a quello impiegato nei due esemplari realizzati in precedenza da Iacopo, insieme al padre Lorenzo, sulle facciate dell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*) e della cattedrale di Civita Castellana (*fig. 16*). Nonostante la sensibile distanza cronologica, il sistema compositivo dei membri dell'officina di famiglia sembra pertanto non avere subito variazioni sostanziali, così come è rimasto senza dubbio immutato il loro esplicito riferimento al significato mistico

Figg. 73a,b – Roma, monastero di San Tommaso in formis, *pianta della chiesa e del monastero (Dell'Assunta, di Santa Teresa 1927) e dettaglio dell'ingresso (Cipollone 1984)*

229 Sulla tipologia degli ospedali medievali si veda Moretti 1997, pp. 906-917.
230 L'edificio fu demolito nel 1925 (cfr. Parlato, Romano 1992, p. 191, Iacobini 1996, p. 390).
231 Cipollone 1984, f. 252, f. 252a.
232 Cipollone 1984.

dei numeri, parte integrante del rapporto che legava l'arte, la religione e la filosofia teologico-matematica dell'*età di mezzo*: con l'inserimento delle tre accentuate strombature concentriche Iacopo e Cosma vollero probabilmente attribuire alla struttura d'ingresso del monastero dell'*Ordo Sanctae Trinitatis et Captivorum* le medesime valenze simboliche espresse negli altri due portali, fornendo una nuova e concreta interpretazione architettonica della nota immagine medievale della 'Porta del Paradiso'.

Fig. 74 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, *il portale cosmatesco (foto dell'A.)*

Rispetto ai semplici portali a 'telaio' eretti a Roma nel medesimo periodo nell'opera celimontana si nota pertanto l'impiego di un lessico architettonico molto più vicino agli esempi del romanico europeo; come nei portali di Santa Maria di Falleri e del duomo di Civita Castellana, il cui tipo deriva con ogni probabilità dall'osservazione ravvicinata del lavoro eseguito nell'abbazia falerina dalle maestranze cistercensi, anche in questo caso si può forse supporre un adattamento della maniera progettuale della bottega – di certo in quegli anni più incline ad utilizzare termini compositivi legati a un forte classicismo, ispirato dal diretto contatto con le antichità dell'Urbe e dalla volontà di *renovatio* del suo antico splendore da parte della locale classe dirigente – alle istanze formulate dall'Ordine dei Trinitari; la nuova congregazione monastica fondata da Giovanni de Matha proveniva in effetti da regioni dove il romanico aveva connotazioni stilistiche molto diverse da quelle in auge nella capitale, elementi 'stranieri' che si ritroveranno solamente molto più tardi nel maestoso ingresso dell'ospedale di Sant'Antonio Abate sull'Esquilino.

La forma originaria 'a risalti' del lavoro eseguito dai due marmorari romani è confermata da altri tre documenti iconografici. Di particolare interesse, perché molto dettagliata, è la riproduzione del prospetto del portale, dal titolo *Portada de la Iglesia del Convento de S. Thomas de formis, del Orden dé la SS. Trinidad R.*[on] *de Cautivos: delinead.*[a] *fidmente por Manuel Rodriguez, Luis de Themai y Domingo Blasi, Arquitectos de la Ciudad de Roma*, incisa su una lamina in rame conservata nella Calcografia Nacional di Madrid e databile

ai primi anni del XVIII secolo[233] (*fig. 75*). Comparando la situazione attuale dell'opera con l'immagine raffigurata nel disegno settecentesco si nota come nel progetto primitivo di Iacopo e Cosma il grande arco su piedritti ancora oggi *in situ* fungesse in realtà da cornice per un'altra intelaiatura simile posta più all'interno, naturalmente di dimensioni minori e formata dagli stessi elementi della prima; tra queste due strutture architettoniche principali – che erano con ogni probabilità rivestite con lastre di marmo, poiché nell'incisione risultano prive di campiture – è inserito un settore intermedio, il cui trattamento con sottili e ravvicinate linee orizzontali ne denuncia la fattura in muratura di mattoni a vista. La medesima caratterizzazione grafica è adottata anche per il risalto più vicino al vuoto dell'entrata; l'arco a esso relativo, a differenza di quello che si sviluppa nel settore precedente, risulta tuttavia composto da laterizi disposti a raggiera e non paralleli alla linea di terra, e serve inoltre da margine per la lunetta semicircolare, al di sotto della quale è inserito un basso architrave che sembra poggiare sulle cornici dei sostegni interni; in questo modo viene delimitato un ampio spazio quadrilatero di accesso, che è chiuso da un portone di legno dotato di due massicci chiavistelli. Le zone di imposta dei quattro archi concentrici sono collegate mediante una fascia formata dal prolungamento delle modanature dei capitelli dei piedritti, che si interrompe in modo brusco in corrispondenza dell'apertura centrale; lo stesso sistema è adottato per le basi, i cui dadi proseguono tuttavia anche al di sotto della porta formando il gradino con la soglia. Non disponendo di una sezione orizzontale, per risalire alla forma originaria dell'opera è utile il ricorso allo studio delle ombre. Dal loro andamento si rileva infatti come le due strutture architettoniche rivestite con lastre di marmo aggettassero alquanto rispetto ai settori murari adiacenti; questi costituivano pertanto una sorta di fondale più scuro, caratterizzato sia cromaticamente che funzionalmente attraverso la diversa natura del materiale impiegato, sul quale poteva risaltare al meglio il candore della pietra.

Un'altra immagine del lavoro di Iacopo e Cosma (*fig. 76*), intitolata *Prospectus Porticus Conventus Romani primitivi Ordinis SS. Trinit. R.C. S. Thomae de Formis noncupati in Monte Celio*, conferma le osservazioni già scaturite dall'esame dell'incisione madrilena. Questo secondo disegno, pubblicato a Pamplona nel 1781[234], riveste tuttavia un'importanza documentaria più limitata, poiché sembra chiaramente copiato dalla lamina precedente: le uniche differenze tra le due incisioni si riscontrano infatti nella maggiore cura riservata al trattamento delle superfici nel *Prospectus*, dove sono messi in ulteriore evidenza i settori marmorei e quelli lasciati in mattoni a vista, e nella diversa interpre-

233 Cipollone 1984, p. 71.
234 *Idem*.

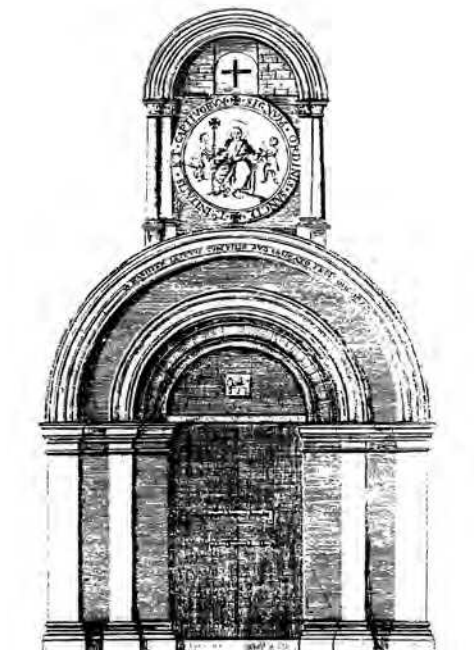



Fig. 75 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, Portada de la Iglesia del Convento de S. Thomas de formis *(Cipollone 1984)*

Fig. 76 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, Prospectus Porticus Conventus Romani primitivi Ordinis SS. Trinit. R.C. S. Thomae de Formis *(Cipollone 1984)*

tazione delle lettere con le quali è composta l'epigrafe relativa agli artefici, nella raffigurazione più tarda riportata in corsivo invece che con le maiuscole lapidarie romane, correttamente inserite sull'archivolto dall'autore della *Portada*.

Il terzo documento iconografico, la veduta di Giuseppe Vasi risalente all'anno 1753 e denominata *Avanzi della chiesa di S. Tommaso in Formis*[235] (*fig. 77*), riproduce il portale nella medesima forma indicata dai due prospetti spagnoli, fornendo la prova decisiva della loro sicura attendibilità. Anche se lo scarso livello di dettaglio della stampa non consente di ottenere notizie più particolareggiate sui singoli elementi architettonici dell'opera, l'impiego della prospettiva ci offre tuttavia una prima rappresentazione tridimensionale della stessa, mediante la quale è possibile individuare l'invaso formato dalla successione dei risalti. L'analisi dell'incisione conferma, inoltre, l'impiego di due materiali differenti: le parti in marmo sono infatti caratterizzate con una veloce simbologia

[235] *Idem.*

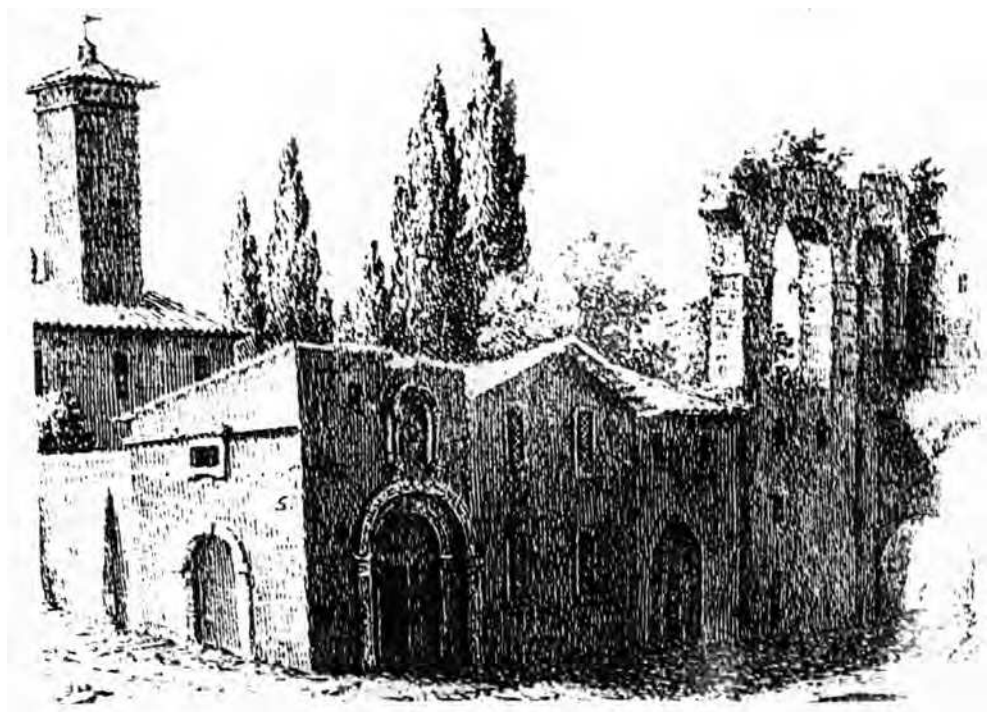



Fig. 77 – Roma, monastero di San Tommaso in formis*, il portale cosmatesco nella veduta di G. Vasi (*Cipollone *1984)*

grafica 'a zig-zag', decisamente diversa da quella scelta per segnalare i settori in laterizio, che sono campiti con cura mediante linee parallele verticali molto ravvicinate.

Non si conosce la data esatta della trasformazione operata sul portale, anche se è quasi certo che essa avvenne tra il secondo e il terzo decennio del XIX secolo: il principe Emanuele Godoy, che era entrato in possesso della vicina Villa Celimontana nel 1813, aveva infatti manifestato proprio in quel periodo l'intenzione di 'smontare' il lavoro di Iacopo e Cosma per utilizzarlo quale nuovo e più sontuoso ingresso alla sua recente proprietà[236]. La supplica dei membri dell'Ordine dei Trinitari impedì questo spostamento, ma è tuttavia ancora da verificare se il salvataggio sia stato complessivo o se, come è più probabile, il settore interno dell'opera cosmatesca sia stato invece demolito prima del 1830, anno nel quale Godoy fu costretto ad abbandonare in tutta fretta la capitale

[236] *Ibidem*, p. 72.

perché sommerso dai debiti[237]: l'interesse della comunità religiosa fondata da Giovanni de Matha si è in effetti da sempre concentrato soprattutto sul mosaico dell'edicola, ritenuto senz'altro maggiormente prezioso e carico di significati simbolici, in quanto raffigurazione dell'emblema dell'Ordine, rispetto alla struttura sottostante, considerata il più delle volte un semplice elemento architettonico di supporto.

La prima veduta del portale celimontano nella forma attuale, che fornisce pertanto un sicuro termine *ante-quem* per la sua risistemazione, è fornita dalla stampa di E. Therond *Arc de Dolabella et porte de l'ancien couvent des Trinitaires*, tratta da una fotografia di F. Leblanc e realizzata intorno al 1860[238] (*fig. 78*). Nell'incisione è riprodotta anche l'attuale apertura rettangolare, dotata di stipiti marmorei e circondata da un trattamento a finto bugnato, dettagli chiaramente non medievali, sia tipologicamente che come proporzioni generali, e assegnabili anche da un punto di vista stilistico alla prima metà del XIX secolo.

Alla luce delle considerazioni esposte in precedenza risulta quindi evidente come l'immagine odierna del portale di San Tommaso *in formis* rifletta solo in

Fig. 78 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, *il portale cosmatesco nella veduta di E. Therond (*Cipollone *1984)*

[237] *Idem*.
[238] *Ibidem*, p. 80.

minima parte le idee compositive di Iacopo e Cosma, soprattutto per quanto riguarda la zona inferiore del monumento. Se infatti l'edicola ha subito nel corso dei secoli soltanto interventi limitati e poco invasivi, conservando quasi inalterato il suo aspetto originario, la radicale trasformazione ottocentesca ha invece profondamente inciso sulla *facies* della struttura d'ingresso, la cui nuova e singolare forma ha inoltre contribuito a trarre in inganno la maggior parte degli studiosi che si sono occupati dell'opera celimontana: alcuni di essi, ignorandone la tipologia primitiva a risalti strombati verso l'interno, hanno infatti visto nel grande e isolato arco marmoreo su piedritti un esempio di architettura rinascimentale *ante litteram*, un'ulteriore conferma dello spirito classico e di recupero dell'Antico che aveva senza dubbio animato poco tempo prima i medesimi artefici nella costruzione del portico della cattedrale di Civita Castellana[239].

Attualmente il portale di San Tommaso *in formis* (*fig. 74*) è composto dalla combinazione di due diversi elementi architettonici: un ampio ed elegante arco marmoreo a tutto sesto, privo di decorazione policroma e sorretto sui lati da due sottili pilastri incassati nel muro, al di sopra del quale si erge un'edicola, anch'essa rivestita con lastre del medesimo materiale, che contiene un'immagine musiva raffigurante il sigillo dell'Ordine dei Trinitari.

I due piedritti, alti 315 cm, sono dotati di semplici basi, poco sporgenti e composte dall'alternanza di tre tori e due scozie: si tratta della medesima soluzione adottata nei due portali eseguiti da Iacopo insieme al padre Lorenzo nell'abbazia di Santa Maria di Falleri e nel duomo di Civita Castellana. Le basi insistono a loro volta su due piccoli dadi, la cui differente altezza serve a compensare il sensibile dislivello causato dall'accentuata pendenza del terreno circostante.

[239] Ad esempio, Venturi 1904, p. 790: "A queste porte [Sant'Antonio a Roma, Santi Andrea e Bartolomeo a Orvieto, San Lorenzo in Amaseno, San Giorgio a Riofreddo, Santa Maria di Falleri] tornite, goticizzanti o gotiche, rigorose, ma fredde, possono mettersi a riscontro quelle d'un gruppo di porte senza strombatura, con archivolti segnati a leggeri gradi piuttosto che a cornici variate, per esempio quella di San Tommaso in *Formis*; Toesca 1927, p. 589: porta "senza strombatura, con archivolti segnati a leggeri gradi piuttosto che a cornici variate"; Giovannoni 1945, p. 128: "con Jacopo ormai questa formazione è avvenuta, e vi si è affermato il dominante ricordo dell'antichità, tanto che le sue opere, come il magnifico portico anteriore del Duomo di Civita Castellana, la porta di S. Tommaso in Formis a Roma ed in parte anche il chiostro di S. Scolastica in Subiaco possono architettonicamente dirsi appartenenti, due secoli prima del Brunelleschi, ad un vero primo Rinascimento classico ravvivato ed abbellito dalla ricca ornamentazione musiva"; Zander 1963, p. 46: "un forte spirito classico nelle forme si unisce a una composizione di ben ponderati rapporti … Osservando i particolari, si nota un così profondo classicismo che, se l'indicazione cronologica non fosse determinata dall'edicola, potremmo credere di trovarci di fronte a un'opera rinascimentale"; Bassan 1996, p. 247: "nell'architettura del portico del duomo di Civita Castellana, datato 1210 e – con un impegno progettuale di minori dimensioni – in quella del prospetto dello stesso ospedale di S. Tommaso in Formis si registra invece il più alto raggiungimento delle aspirazioni coltivate dalla bottega di Jacopo nel dominio del campo della tecnica costruttiva e nella piena maturazione del processo di *contaminatio* classico-cristiana che integra, nell'unitarietà del disegno d'insieme, la varietà degli elementi decorativi. Nei due edifici (…) è possibile cogliere il traslato cristiano degli archi onorari imperiali nell'esibita e insistita replica del motivo dominante dell'arco in facciata, inedito in questa ampiezza".

Fig. 79 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, *il capitello del pilastro (foto dell'A.)*

Fig. 80 – Roma, monastero di San Tommaso in formis, *l'edicola superiore del portale cosmatesco (foto dell'A.)*

Anche i capitelli (*fig. 79*) seguono in linea di massima il medesimo schema degli esemplari impiegati da Lorenzo e Iacopo nel portale principale del duomo di Civita Castellana: a partire dall'alto, si susseguono una gola rovescia molto verticale, una fascia, un toro e ancora una gola rovescia, mentre un altro toro piuttosto sporgente funge da collarino, delimitando una zona intermedia, occupata da un settore piano alto 12,5 cm, nella quale era di norma collocata una ricca decorazione musiva – come avviene, ad esempio, nel portale centrale e nel portico della cattedrale di Civita Castellana – evitata invece accuratamente nelle opere più austere, tra le quali l'ospedale della fondazione romana dell'*Ordo Sanctae Trinitatis et Captivorum*.

L'archivolto è formato, dall'interno verso l'esterno, dalla curvatura di un grande elemento semicircolare, di tre fasce, tra loro aggettanti e separate mediante l'inserzione di due minuscoli semicerchi di raccordo, e di una cornice esterna molto strombata, inclinata di circa 45 gradi rispetto al piano verticale e composta da un guscio, una gola rovescia e un altro piccolo semicerchio. La cornice, le cui prime due modanature sono uguali a quelle utilizzate da Iacopo negli stipiti e nella lunetta del portale destro del duomo di Civita Castel-

lana (*figg. 48, 50*), è delimitata lateralmente da una sottile striscia lapidea che funge da collegamento con il muro retrostante. La raffinata soluzione architettonica con l'elemento semicircolare che smussa l'angolo esterno tra la fascia ortogonale alla parete e la prima banda dell'archivolto trova un precedente tra i lavori 'di famiglia' nel portale mediano del duomo di Civita Castellana (*tav. 2a*); in quest'opera, eseguita pochi anni prima da Lorenzo e Iacopo, la medesima peculiarità stilistica era stata infatti già adottata sia all'intersezione tra il secondo e il terzo arco, dove questo inserimento viene messo in ulteriore risalto mediante la presenza di una piccola base sul piano d'imposta, che nella lunetta traforata, nella quale un altro semicerchio 'voltato' funge da stacco tra il settore piano con il mosaico e gli archetti del semirosone. Molto particolare è inoltre la presenza sull'archivolto del monumento celimontano delle tre fasce piatte, la prima delle quali ha dimensioni di gran lunga inferiori rispetto alle altre; si nota anche un sensibile aumento delle misure delle ultime due fasce verso l'esterno, mentre il loro l'aggetto, seppur lieve, consente la creazione di sottili giochi d'ombra, che contribuiscono a rendere meno uniforme e monotona la semplice partitura del rivestimento marmoreo: il portale di San Tommaso *in formis*, così come quello dell'abbazia cistercense di Santa Maria di Falleri, è infatti privo di decorazione policroma, e affida la propria *venustas* soltanto alla correttezza delle proporzioni e alla qualità delle membrature architettoniche. È probabile che questa scelta di grande austerità e di rigore sia stata condizionata dalla funzione di tipo conventuale e ospedaliero del monastero Trinitario, caratteristica che dimostra ancora una volta come i marmorari romani fossero in grado di adattare facilmente la propria arte alle diverse esigenze manifestate dalla committenza, in questo caso senza dubbio interessata a far risaltare il più possibile il mosaico con il sigillo dell'Ordine, la cui già notevole intensità cromatica viene in effetti ulteriormente evidenziata dal confronto con il bianco del circostante rivestimento lapideo.

È inedita e molto significativa l'osservazione (*fig. 79*) di come, sul lato sinistro, la cornice dell'arco al livello dell'imposta non corrisponda al filo esterno del piedritto, ma vada invece a coincidere con l'estremità del suo capitello, contrariamente a ciò che avviene per l'elemento semicircolare 'voltato', la cui proiezione verticale è collocata invece sulla medesima linea della parasta sottostante. A destra la situazione è invertita: l'orlo della cornice prosegue infatti il filo del pilastro, mentre il semicerchio poggia sul limite di sinistra del capitello. Sebbene sia probabile che l'asimmetria riscontrata nei due settori possa essere una conseguenza dell'intervento di trasformazione della prima metà del XIX secolo, non è tuttavia certamente imputabile a esso lo scarto dimensionale di ben 5 cm tra la larghezza dell'archivolto e quella della parasta che si ricava dal rilievo diretto del monumento; questa notevole diversità di misure rende pertanto impossibile che le proiezioni verticali delle estremità dell'arco,

in corrispondenza del piano d'imposta, possano coincidere alla perfezione con i margini del piedritto sottostante, rispetto ai quali la cornice esterna o il semicerchio interno, se non addirittura entrambi questi elementi, devono invece necessariamente sporgere. Ciò che a prima vista potrebbe sembrare una banalissima disattenzione provocata da un poco accorto rimontaggio dell'opera tardomedievale da parte delle maestranze ottocentesche, si dimostra al contrario una precisa volontà compositiva di Iacopo e di Cosma: la medesima licenza linguistica è infatti presente anche nell'edicola superiore, nella quale si nota come il bordo interno dell'arco coincida esattamente con la proiezione verticale della parasta, mentre la cornice esterna cade sul limite estremo dell'abaco del capitello. È d'altronde difficile ipotizzare una svista da parte dei due marmorari: la grande cura e perizia esercitata da Iacopo e Cosma nella fase progettuale ed esecutiva dei loro lavori dimostra come sia del tutto improbabile che nel portale dell'ospedale di San Tommaso *in formis* essi abbiano potuto commettere un errore così evidente e banale. Bisogna pertanto considerare queste anomalie formali come un elemento non estraneo al linguaggio artistico della bottega di famiglia, tanto più che un'impostazione simile a quella utilizzata per l'opera appartenente alla fondazione trinitaria si riscontra anche nel risalto più interno dell'ingresso principale del duomo di Civita Castellana (*tav. 2a*), eseguito da Iacopo insieme al padre Lorenzo all'incirca venti anni prima.

L'edicola che si sviluppa al di sopra dell'archivolto del portale (*fig. 80*) rappresenta senza dubbio il fulcro dell'intera composizione cosmatesca, poiché funge da perfetta riquadratura architettonica per l'immagine a mosaico raffigurante il sigillo dell'Ordine dei Trinitari, realizzata sul piano verticale della parete[240]. La sua struttura a 'nicchia', necessaria per garantire la salvaguardia delle delicate tessere policrome dall'azione erosiva degli agenti atmosferici, si articola su una coppia di archi concentrici sovrapposti, il primo dei quali è sostenuto da due piccole paraste che girano ad angolo retto proseguendo quindi all'esterno, dove ciascuna di esse è fronteggiata, a brevissima distanza, da una colonnina piuttosto sottile; questa sorregge il secondo arco, molto più sporgente di quello interno, e poggia a sua volta su una mensola marmorea, decorata con un comune elemento vegetale e collocata in corrispondenza del bordo superiore della cornice semicircolare del sottostante archivolto. I capitelli delle

[240] Anche l'edicola ha subito nel corso dei secoli dei modesti interventi di trasformazione. Risale forse agli ultimi anni del Cinquecento (Cipollone 1984, p. 80) la sistemazione al suo interno della lastra di marmo centinata – sulla quale è riprodotto il simbolo cruciforme rosso e blu dei Trinitari – che chiuse l'apertura un tempo esistente al livello della parete posteriore. Il *signum crucis* era formato in origine da due lastre di porfido lunghe e strette, che furono sostituite probabilmente alla fine del XVIII secolo o all'inizio del XIX dall'attuale mosaico; durante i medesimi lavori furono inoltre rivestiti con materiale lapideo i mattoni che chiudevano il fondo della lunetta, la cui diversa fattura si nota con facilità nelle due incisioni spagnole settecentesche descritte in precedenza, nelle quali si rileva altresì il già avvenuto inserimento dei due bracci della croce.

colonnine, molto svasati e di fattura uguale a quelli che coronano le paraste adiacenti, sono di tipo corinzio, e mostrano due ordini di foglie alquanto stilizzate; risultano indubbiamente assai semplificati – forse perché sono disposti in alto e quindi non sono visibili da vicino – soprattutto se si confrontano con gli esemplari scolpiti da Lorenzo e Iacopo sul portale mediano del duomo di Civita Castellana (*fig. 19*). Non presentano inoltre tracce di lavorazione col trapano, ed evidenziano alcuni elementi in comune con i capitelli delle paraste che delimitano lateralmente l'arco trionfale del coevo portico della cattedrale civitonica.

Nella lunetta, il cui settore superiore è rivestito con lastre di marmo squadrate, è presente un motivo a croce formato dall'intersezione di due strisce rettilinee a mosaico monocromatico rosso e blu, che rappresenta il simbolo tradizionalmente inserito sull'abito talare dei membri della comunità Trinitaria.

La raffigurazione musiva del sigillo dell'Ordine (*tav. 8*), collocata all'interno di un medaglione circolare di larghezza corrispondente a quella del piano di fondo dell'edicola, è dominata dalla grande immagine del Redentore, seduto al centro su una cattedra 'celeste' e con i piedi appoggiati sopra le nuvole. Il suo volto, rappresentato secondo la consueta iconografia cara agli artisti del tardo Medioevo, guarda intensamente verso sinistra, ed è cinto da un'aureola crucifera con i bracci allineati secondo gli assi principali e ornati con piccole perline colorate; queste sono disposte in modo tale da comporre l'usuale motivo 'a quinconce', che è ripetuto anche nella ricca decorazione del trono. Ai lati del Salvatore si trovano altre due figure umane, una di pelle chiara e l'altra di pelle scura, il cui ruolo gerarchico chiaramente subalterno è evidenziato dalle dimensioni molto più contenute e dalla posizione decentrata; entrambi i personaggi sono seminudi, e dimostrano il proprio *status* di prigionieri attraverso la presenza di catene legate intorno alle caviglie.

Il mosaico si svolge su uno sfondo realizzato con tessere dorate, ed è delimitato da una sottile cornice circolare rossa e da una successiva modanatura in marmo bianco, elementi che servono anche a separare la scena dalla scritta; quest'ultima è formata da lettere di colore giallo-oro in campo blu, e riporta, a partire dal centro e dall'alto, il motto della congregazione missionaria:

+ SIGNVM • ORDINIS • SANCTAE TRINITATIS • ET CAPTIVORVM

Nonostante alcune interpretazioni critiche in senso 'positivo', che individuano nell'inserimento del personaggio di pelle scura una sorta di 'antirazzismo' e di tolleranza religiosa *ante litteram*, è molto chiaro il vero significato dell'opera musiva, nella quale viene in effetti riprodotto su grande scala il sigillo adottato dall'Ordine dei Trinitari, il cui prototipo trae sicuramente origine dalla necessità di esplicitare in termini visivi, e quindi comprensibili a tutti i fedeli, anche i meno istruiti, l'ideale di *redemptio captivorum* della nuova co-

munità monastica, attraverso la rappresentazione iconografica delle leggendarie estasi di papa Innocenzo III e del suo fondatore, il frate Giovanni de Matha: in questo caso l'artefice del mosaico non ha potuto pertanto dare libero sfogo alla sua fantasia creativa, ma è stato invece costretto a copiare un soggetto già codificato in modo preciso dai committenti, come attesta la data alla quale risale la sua raffigurazione più antica attualmente conosciuta, il 1203[241].

La posizione del prigioniero bianco, collocato alla destra del Salvatore, luogo notoriamente privilegiato nelle concezioni simbolico-religiose tardomedievali, dimostra infatti un'indiscutibile preferenza nei suoi confronti; questo atteggiamento di favore è sottolineato in maniera ancora più evidente dalla sua palese condizione di uomo libero, manifestata dallo scioglimento dei lacci che serrano le caviglie e ottenuta grazie all'intervento decisivo dei membri della comunità Trinitaria, come indica la croce astata con i colori rosso e blu in suo possesso. Il prigioniero di sinistra, di pelle scura in quanto sintesi metaforica del non credente, è invece privo della croce astata e ha i piedi ancora legati; è probabile quindi che il suo inserimento all'interno del simbolo dell'Ordine presupponga soltanto una liberazione *in itinere*, subordinata a una futura conversione al Cristianesimo[242].

Tra gli studiosi è stato a lungo discusso, senza raggiungere tuttavia conclusioni definitive, il problema della paternità dell'opera musiva celimontana. L'attribuzione a Iacopo di Lorenzo, data per certa da molti autori sulla base di una presunta identità stilistica e iconografica tra il mosaico del portale di San Tommaso *in formis* e quello inserito nella lunetta del portale laterale destro del duomo di Civita Castellana (*tav. 5b*), è stata invece posta in discussione, sulla base del medesimo confronto, da altri storici dell'arte medievale, che hanno individuato nella rappresentazione del sigillo della comunità Trinitaria il lavoro di maestranze specializzate in questo genere di attività[243].

L'analisi epigrafica e linguistica della breve frase scolpita sulla fascia mediana dell'archivolto

241 Cipollone 1984, p. 43.

242 Di questo avviso è anche D'Achille 1991, pp. 180-182, secondo la quale siamo in presenza di "uno schema a contrapposto semantico che (…) riecheggia le immagini dell'Ecclesia e della Sinagoga, in cui quest'ultima è sempre posta alla sinistra del Signore, respinta, ma destinata alla fine dei tempi ad essere reintegrata in seno alla Chiesa universale". In Claussen 1987, p. 93, si interpreta invece l'emblema come Cristo (e l'Ordine dei Trinitari) che salva sia gli schiavi cristiani di pelle chiara sia i prigionieri pagani di pelle scura.

243 Secondo Matthiae 1967, pp. 386-387, la maniera artistica del mosaico di San Tommaso *in formis* è affine a quella del portale destro del duomo di Civita Castellana, e "il Cristo romano dipende, per i modi stilistici, dai coevi trittici laziali di scuola locale bizantineggiante". Parere diverso in D'Achille 1991, p. 182: i due artefici "non dovettero eseguire in proprio la parte figurata – come Jacopo aveva fatto, poco più di dieci anni prima, nel portale destro del duomo di Civita Castellana – ma si avvalsero quasi certamente della collaborazione di un mosaicista specializzato". In Parlato, Romano 1992, p. 19, si attribuisce il mosaico a Iacopo, così come aveva fatto alcuni anni prima Claussen (Claussen 1987, pp. 93-94).

+ MAGISTER IACOBVS CVM FILIO SVO • COSMATO FECIT OHC OPVS •

contribuisce a chiarire il ruolo realmente esercitato da ciascuno dei due marmorari romani nella fase progettuale ed esecutiva dell'incarico; il confronto con le iscrizioni poste sulle altre opere della famiglia consente inoltre di formulare ipotesi sufficientemente attendibili sulla sua data di realizzazione.

Nella firma Iacopo compare con la qualifica di *magister*, a testimonianza del suo *status* di artista ormai pienamente affermato e maturo, e risulta anche il principale artefice del lavoro, come dimostra l'impiego al singolare della forma verbale *fecit*, a lui solo riferita; per lo stesso motivo è invece presumibile che l'apporto di Cosma sia stato alquanto secondario. L'utilizzazione di questa formula, dove il nome di Cosma è posposto rispetto ai due termini *filio* e *suo*, rappresenta un *unicum* rispetto alle precedenti iscrizioni della bottega, nelle quali l'indicazione del collaboratore più giovane viene sempre inserita davanti all'attributo. La medesima inversione riscontrabile sulla struttura celimontana è invece adottata negli incarichi successivi, quelli eseguiti da Cosma con i figli Luca e Iacopo nella cripta di San Magno ad Anagni e nel completamento del chiostro dell'abbazia benedettina di Santa Scolastica a Subiaco, a testimonianza di una variazione di stile 'letterario' nelle formule inserite dai membri della famiglia di Lorenzo per attestare la paternità delle proprie opere. L'epigrafe incisa sul portale di San Tommaso *in formis* presenta inoltre molte affinità con la frase visibile sulla trabeazione dell'arcone centrale del portico del duomo di Civita Castellana, anche se nel primo caso manca ovviamente l'etnonimo *civis romanus* riferito a Iacopo; in entrambe si nota tuttavia la presenza della medesima espressione OHC invece che HOC, da considerare senza dubbio un errore ortografico, circostanza che fa ritenere possibile l'ipotesi secondo la quale le due firme sono state apposte dalla medesima mano[244].

La posizione dell'epigrafe, perfettamente centrata rispetto all'edicola superiore e collocata nel punto più visibile del monumento, contrasta senza dubbio con il carattere sobrio e discreto dell'intera composizione. Il motivo va forse individuato nella volontà dei membri della fondazione trinitaria di sottolineare l'importanza e il valore della loro impresa, commissionata ai 'professionisti' romani all'epoca più noti e affermati. Non è da escludere, inoltre, un diretto interessamento da parte di Innocenzo III, i cui rapporti di grande collaborazione con l'attività del nuovo Ordine possono aver esercitato una notevole influenza sulla scelta dell'artista a cui assegnare il lavoro: il prestigioso ruolo di membro

244 Le lettere capitali incise sulla fascia mediana dell'archivolto sono molto lineari e precise, e mostrano una grande accuratezza nell'esecuzione; nell'epigrafe si rileva inoltre l'inedita fusione tra la M e la A nella parola *Cosmato*.

della *schola mappulariorum et cubiculariorum* ricoperto da Iacopo all'interno della corte papale, e i numerosi incarichi da lui svolti per conto del medesimo pontefice, evidenziano infatti come il figlio di Lorenzo godesse indubbiamente del suo favore e della sua considerazione.

Le ipotesi sulla data di completamento del portale devono basarsi sul confronto tra le notizie storiche riguardanti l'intera struttura monastica di San Tommaso *in formis* e l'attività professionale della bottega di Lorenzo, in particolare di Iacopo e di suo figlio Cosma. Sappiamo infatti come nel 1207 papa Innocenzo III avesse affidato l'ex cenobio benedettino alla nuova istituzione religiosa fondata da Giovanni de Matha, possesso che trova una prima conferma in due privilegi emanati dal medesimo pontefice due anni più tardi, nei quali non sono tuttavia ancora citate le altre fabbriche del convento; queste compaiono invece nel successivo privilegio di Onorio III, datato 25 febbraio 1217, che cita esplicitamente le "ecclesias Sancti Thome apostoli et Santi Michaelis Archangeli de Formis in Urbe", la "Formam super dicta ecclesia Sancti Thome cum edificiis, cimiterio, crucibus et aliis pertinentiis suis", la "Clausuram Sancti Thome", e l'"hospitale Sancti Thome". È quindi molto probabile che nel 1209 la fondazione Trinitaria fosse molto piccola e comprendesse soltanto la chiesa di San Tommaso, appartenente a un monastero più antico e non identificabile con l'edificio attuale, mentre le altre strutture del nuovo complesso religioso furono quasi sicuramente erette negli anni compresi tra il 1209 e il 1217.

Soltanto due delle committenze eseguite dai membri della bottega laurenziana sono riconducibili all'attività in comune di Iacopo con il figlio Cosma. Oltre che nel portale di San Tommaso *in formis*, i due marmorari collaborarono infatti nella fabbrica del grandioso portico della cattedrale di Civita Castellana: la presenza, sulla trabeazione posta sull'arco mediano dell'atrio, della data di costruzione dello stesso, il 1210, e l'evidente identità, già precedentemente descritta, tra le formule delle due epigrafi, forniscono pertanto un altro importante punto di riferimento cronologico per l'opera romana. Un'altra notizia, fino a oggi sottovalutata da quanti hanno formulato delle ipotesi sulla datazione del portale di San Tommaso *in formis*, ma che risulta in realtà fondamentale perché consente di stabilire un sicuro termine *ante quem* per il suo completamento, si ricava dall'esame della firma esistente un tempo sul ciborio della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, eseguito da Cosma. In questa iscrizione, registrata in diversi documenti antichi, il figlio di Iacopo compare infatti da solo, ed è anche già *magister*, cioè ha completato il periodo di tirocinio necessario per essere ammesso a pieno titolo nella corporazione dei marmorari; inoltre, il committente dell'opera è lo stesso cardinale Cencio Savelli, titolare della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo dal 1199, che salì al soglio pontificio nel 1216 con il nome di Onorio III.

Dal confronto tra le due epigrafi si desume pertanto come non sia possibile che il lavoro appartenente alla fondazione trinitaria – nel quale Iacopo è tra l'altro indicato quale artefice principale mentre Cosma è soltanto il *filio suo*, a dimostrazione della sua ancora giovane età – sia stato completato dopo il 1216. L'analisi di tutti gli elementi cronologici precedentemente esposti fornisce pertanto la prova che il portale di San Tommaso *in formis* fu realizzato sotto il pontificato di Innocenzo III; esso venne eseguito tra il 1209 e il 1216, in una fase probabilmente molto più vicina alla prima data che alla seconda.

14. Il pavimento della cattedrale di Anagni

Studi recenti hanno chiarito le principali fasi costruttive dalla quali è derivata la *facies* odierna del duomo di Anagni, un organismo a tre navate di larghezza diseguale e convergenti verso il presbiterio, transetto trasverso, non sporgente e triabsidato, cripta a sala e campanile eretto in posizione isolata di fronte alla facciata d'ingresso[245]. Realizzato ta il 1072 e il 1104 per iniziativa del vescovo Pietro di Salerno[246] sul sito di una chiesa altomedievale, l'edificio segue il modello dell'abbazia desideriana di Montecassino[247], alla

[245] Si vedano, in particolare, i diversi contributi in PALANDRI 2006, dove si riepilogano inoltre le numerose fonti bibliografiche sull'argomento. Sebbene si abbia notizia della diocesi anagnina fin dal V sec., la cattedrale è citata soltanto a partire dall'età carolingia, periodo al quale appartengono i frammenti dell'arredo liturgico; nel *Liber Pontificalis* (II, p. 125) sono inoltre menzionate donazioni di beni alla cattedrale da parte di papa Leone IV (847-855). Le principali fasi costruttive dell'edificio possono essere così riassunte (PALANDRI 2006, p. 5): 1ª fase: XI sec. – delimitazione dell'involucro nei suoi tratti essenziali; in MATTHIAE 1942, pp. 41-48, si ritiene che la differenza tra i caratteri centro-meridionali della facciata e quelli lombardi della zona absidale derivino dalla presenza di due fasi costruttive diverse. 2ª fase: XII-XIII sec. – trasformazioni strutturali interne, con la realizzazione di archi-diaframma trasversali su membrature appoggiate ai pilastri allo scopo di sostenere il tetto ligneo e, di conseguenza, successiva copertura delle navate laterali con volte a crociera; sopraelevazione transetto, per inserire le volte costolonate; rifacimento pavimentazioni; arredi presbiteriali, decorazioni pittoriche interne; costruzione degli annessi sui due fianchi ed estensione del complesso verso valle; costruzione della scalinata di collegamento con la piazza e della cappella Caetani (1292). 3ª fase: XVI-XVII sec. – realizzazione delle fortificazioni e susseguente demolizione parziale del complesso della cattedrale; dal 1620 si avvia una radicale ristrutturazione per iniziativa del vescovo Seneca: viene eseguita una volta a botte sulla navata mediana, è modificata la forma della facciata e sono parzialmente smantellati gli arredi presbiteriali. 4ª fase: XVIII-XIX sec. – realizzazione dell'organo e di un avancorpo in facciata (poi rimosso); trasformazione della volta a botte della navata centrale; demolizione della scalinata di collegamento con la piazza (1839); restauri della fabbrica (1882-1889), con nuovo rivestimento pittorico e rifacimento delle pavimentazioni. 5ª fase: XX sec. – campagne di restauro, finalizzate a riportare il monumento al suo presunto stato originario: recinzione del presbiterio, a imitazione della primitiva *schola cantorum* (1904); ripristino della facciata nella sua forma originaria, eliminazione della volta sulla navata centrale e rimozione della decorazione pittorica ottocentesca, sostituita da una finta cortina desunta dai resti medievali ancora *in situ* (1938).

[246] URCIOLI 2006, p. 187. Pietro di Salerno, principe longobardo e vescovo di Anagni dal 1062 al 1105, è un influente membro dell'ordine di San Benedetto che condivide le idee riformiste di papa Gregorio VII.

[247] PALANDRI 2006, p. 5. Per un maggiore approfondimento di questi legami si veda inoltre CARBONARA 1979.

cui inaugurazione, avvenuta nel 1071, partecipò lo stesso episcopo anagnino[248]: l'impostazione planivolumetrica è infatti la medesima, e anche le misure e le proporzioni generali sembrano ricalcare quelle della celebre fabbrica benedettina. Il prototipo fu tuttavia arricchito mediante la commistione tra componenti romane – che rispecchiano le tematiche architettoniche paleocristiane in auge nella capitale nel periodo successivo alla riforma gregoriana – campane e lombarde.

Nella prima fase, e per tutto il XII secolo, il pavimento era molto probabilmente una semplice superficie in cocciopesto o in battuto di calce, forse ricoperta da tavole di legno[249]: è stato infatti osservato come la quota delle navate presentasse in origine una forte inclinazione in senso longitudinale, saliente dall'ingresso verso l'abside – fenomeno alquanto comune nelle chiese del medioevo, nelle quali si voleva amplificare in questo modo la sensazione di ascesa verso il presbiterio e l'altare – e una seconda, anch'essa alquanto sensibile, pendenza da ovest (dove si apriva un ingresso posto in corrispondenza dell'attuale loggia delle benedizioni) verso est, che indicava l'esistenza di un asse di penetrazione alternativo, ortogonale al precedente[250]. La chiesa era infatti fondata direttamente sul banco di roccia sottostante, situazione che non consentiva di mantenere l'orizzontalità del piano di calpestio. Soltanto negli anni Venti del Duecento – nell'ambito della fase decorativa, improntata alla ricerca di una maggiore magnificenza degli interni, che riguardò anche la probabile realizzazione del nuovo altare, del ciborio a doppia gabbia, della *schola cantorum* e degli amboni – il pavimento primitivo fu ricoperto con un nuovo litostrato, che sollevò e livellò le quote originarie, determinando l'interramento e la conseguente scomparsa di alcune delle basi dei sostegni intermedi. Contemporaneamente fu realizzato il gradino, che si sviluppa ancora oggi per l'intera larghezza della chiesa e fino al quale si prolungava la *schola cantorum*[251]. Gli altri elementi dell'arredo presbiteriale – la cattedra episcopale e il candelabro per il

248 Zappasodi 1908, p. 115.

249 Palandri 2006, p. 22.

250 Come si osserva in Pennini 2006, pp. 102-103 e Piacentini 2006, p. 144, le basi dei sostegni interni non sono tutte alla stessa quota; seguono infatti la superficie non livellata del banco roccioso, sul quale poggiano direttamente. Questa particolarità era stata già segnalata, tra gli altri, dal Sibilia 1936, p. 31 e dal Taggi 1888, p. 13, che così scrive: "Nel fare il musaico del pavimento fu rialzato il livello delle tre navi longitudinali, come indicano le basi delle colonne e dei pilastri della nave media, che quasi tutte sono state sepolte sotto di quello; e lo conferma la soglia sovrapposta alla primitiva nella porta del frontespizio, che dà l'accesso alla nave di S. Giuseppe. Il perché di tal fatto si conobbe nel demolire che si fece nel recente restauro della Chiesa le parti guaste di musaico; donde apparve che l'antico livello della nave di S. Giuseppe era quasi a fior di tufo, il quale non potendosi di leggeri scavare perché durissimo, fu d'uopo rialzarne il piano di circa un palmo per adagiarvi il letto del musaico".

251 Taggi 1888, p. 14. La presenza del gradino contribuì a diminuire la pendenza in senso longitudinale del piano di calpestio.

cero pasquale – appartengono invece a un periodo più tardo, coincidente con il vescovato di Landone[252].

L'iscrizione seguente, in origine posta sul pavimento all'altezza dell'ingresso della cappella Caetani (oggi conservata nel museo lapidario e sostituita *in loco* da una copia moderna), riporta il nome del committente del litostrato, il vescovo Alberto, e del suo artefice, *magister* Cosma:

+ DN̄S ALBERTVS VENERABILIS AN / AGNIN̄ ĒP̄S FECIT HOC FIERI PA / VIMENTV̄ P I COSTRVENDO MA / GISTER RAINALDVS ANAGNIN / CANONICVS DNI HONORII III PP / SVBDIACON ET CAPPELLAN̄ C / OBOLOS AVREOS EROGAVIT / MAGIST̄ COSMAS HOC OP FECIT

Alberto fu nominato vescovo di Anagni nel 1224, data che si configura pertanto quale termine *post quem* per la datazione dell'opera. Questa fu sicuramente terminata entro il 1227: il *magister Rainaldus*, futuro papa Alessandro IV, che partecipò al finanziamento del manufatto donando l'ingente somma di cento oboli d'oro, risulta infatti menzionato nell'epigrafe con il titolo di subdiacono e cappellano di papa Onorio III, il quale morì proprio in quell'anno[253]. Il pavimento fu quindi realizzato tra il 1224 e il 1227, fase temporale che coincide altresì con il periodo di attività professionale autonoma di Cosma: i confronti con le altre attestazioni di paternità nelle quali il maestro romano è ricordato da solo o insieme al padre Iacopo, l'assenza del patronimico e del nome dei figli e l'indicazione della qualifica di *magister* concordano con l'arco cronologico suggerito in precedenza[254].

Le fonti archivistiche e letterarie attestano come il pavimento, nel corso dei secoli, abbia subito diverse manomissioni, che ne hanno in parte alterato il disegno originario. Una prima modifica è documentata negli anni Venti del Seicento, quando il vescovo Seneca, in ossequio alle norme liturgiche sancite dal Concilio Tridentino, demolì la *schola cantorum* e riconfigurò l'intera area del presbiterio: il litostrato, in questa zona, fu ricostruito alla meglio, utilizzando i frammenti dello smantellato arredo presbiteriale cosmatesco. Sul pavimento, che versava in uno stato di notevole degrado, si intervenne inoltre in modo radicale nel corso del restauro che, tra il 1882 e il 1889, riguardò l'intero edificio[255]. All'inizio non previsto a causa del notevole costo preventivato, il lavoro sul manufatto cosmatesco fu svolto grazie all'interessamento di Agosti-

[252] Realizzati nel 1263, sono entrambi opera di Vassalletto.

[253] La madre di Rainaldo discendeva dalla famiglia di Innocenzo III: si ritrova pertanto quel rapporto, più volte segnalato, che sembra legare strettamente l'attività artistica della famiglia di Lorenzo con la figura del pontefice.

[254] È da notare come manchi l'etnonimo, solitamente impiegato dai marmorari romani quando realizzano un'opera lontano dalla capitale.

no Martinelli, patrizio anagnino e deputato al Parlamento del Regno d'Italia, ed eseguito dai medesimi mosaicisti che stavano operando in quegli anni a San Crisogono e a Santa Maria in Cosmedin[256].

Risulta pertanto problematico stabilire quale parte dell'attuale litostrato sia originale e quanto sia invece il risultato dei due interventi citati in precedenza. Sicuramente la zona del presbiterio fu modificata, e non va pertanto presa in considerazione nella presente analisi, così come il pavimento delle navate laterali, largamente restaurato[257]. Importanti notizie sull'aspetto dell'opera firmata da Cosma prima della risarcitura di fine Ottocento si ricavano dal testo del Taggi[258], il quale, oltre a sottolineare lo splendore delle tessere di marmo di vario colore e la bellezza delle combinazioni dei disegni geometrici, ci descrive la "treccia bisantina" di motivi a cinque ruote che occupava il centro della navata principale per circa due terzi della sua lunghez-

[255] Non si conosce l'esatta entità di questo restauro, sulla quale le opinioni dei critici sono discordanti. Una fonte attendibile è il Taggi – il quale, nella sua qualità di canonico del duomo di Anagni, è spettatore interessato e attento nel corso dei lavori – che afferma come il pavimento venga "in più punti smantellato" (cfr. Taggi 1888, p. 5). In Glass 1980, p. 58, si ritiene che, sebbene sia stato molto restaurato, il pavimento segua la configurazione complessiva e riproduca molti dei motivi decorativi del litostrato cosmatesco originario. Secondo la Pennini 2006, p. 107, "la posa dei materiali utilizza una tecnica differente: infatti, mentre i pannelli pavimentali di marmo bianco antichi hanno le tessere inserite in scassi praticati sulla base di un disegno geometrico, il nuovo pavimento, invece, ha le tessere direttamente applicate su uno strato di malta grigia, presumibilmente pozzolanica, e gli spazi compositivi delimitati con sottili lastre di marmi bianchi. La pavimentazione è stata applicata sulla precedente più antica i cui resti sono stati osservati nella zona presbiteriale. Le tessere in opera sono inoltre formate da paste vitree, tessere auree e di madreperla".

[256] Taggi 1888, pp. 81-82: "Il restauro del pavimento a musaico chi lo fa? Gli rispose quel canonico che a tanto non bastavano le forze del Capitolo, e che la spesa di tale ristauro era stata giudicata da persone dell'arte così enorme che lo stesso Pontefice … esitava di sobbarcarvisi. Ebbene, rispose il Martinelli, il pavimento lo farò restaurare io a spese del Governo". Martinelli "tenne la sua parola. A sua dimanda furono subito tolti i musaicisti da S. Crisogono, e da S. Maria in Cosmedin dove stavano a ristaurare quegli antichi pavimenti per conto dello Stato, ed inviati in Anagni. Il loro lavoro fu un poco lento, ed oltremodo dispendioso, ma quanto a supplire le parti guaste dell'antico disegno, e a commessure di pietre esso fu molto accurato per opera specialmente del musaicista romano Eugenio Mattia. Solo appena meno intonato dell'antico, nel quale abbondavano più i marmi colorati; e senza una continua manutenzione non sembra possa durare lunghi anni, come indicano le molte pietruzzole, che già si sono quà e là distaccate".

[257] Glass 1980, p. 59.

[258] Taggi 1888, pp. 12-14: "L'intero pavimento della Chiesa è di musaico tessellato fatto a molteplici spartimenti inquadrati da fasce di marmo bianco, e tutti messi a belli e svariati disegni risultanti dalla ingegnosa combinazione di sole figure geometriche, in che sono acconciamente disposte le singole pietre nelle loro differenti forme e colori, tra le quali abbonda il porfido e il serpentino. Nel mezzo della nave maggiore e per due terzi della sua lunghezza ha una larga treccia bisantina intessuta di figure rotonde disposte in quadro a cinque a cinque, quattro cioè agli angoli ed una nel centro dello spazio, che ne forma il fondo di un bel musico anch'esso, e tutte tra loro con vaghi serpeggiamenti annodate. Ciascuna poi di esse, ch'è quasi sempre dissimile dalle altre, rassembra un gran disco composto di più liste circolari concentriche, quali formate di solo marmo bianco a modo di fasce, quali di pietre di vari colori sì minute e sì ben connesse a disegno, da parere un lavoro di finissima tappezzeria o ricamo. Simili intrecciamenti si ripetono sul Presbiterio, e nel piano sottoposto dinanzi l'altare maggiore e quelli dei cappelloni laterali".

za, rimarcando inoltre come riquadri simili si ripetessero anche sul presbiterio e nell'area davanti all'altare maggiore.

In effetti, il pavimento della navata mediana (*fig. 81*) è caratterizzato dalla presenza di una fascia continua formata da otto motivi a quinconce, la cui combinazione si sviluppa fino quasi al gradino che si estende per l'intera larghezza della chiesa in corrispondenza del centro del quarto intercolumnio; i quinconce non sono intrecciati (come si verifica, ad esempio, in San Lorenzo *extra muros* a Roma, dove gli elementi a quadrifoglio sono collegati a due a due dalle bande di mosaico), ma risultano semplicemente giustapposti nei punti di contatto dei cerchi più esterni, creando in tal modo un ritmo molto più pacato. Il tappeto mediano è fiancheggiato da trentadue riquadri rettangolari (disposti su otto file trasversali e quattro longitudinali sui due lati della fascia), separati da strisce di marmo bianco, che mostrano, come di norma nei litostrati cosmateschi, una maggiore dimensione delle tessere e un più cospicuo utilizzo di colori chiari[259]: ciò consente di evidenziare la fascia centrale, che spicca per

Fig. 81 – Anagni, duomo, il pavimento (Pennini 2006)

[259] La Glass 1980, pp. 58-59, individua una parziale corrispondenza nei rettangoli laterali, più evidente in quelli che fiancheggiano i quattro quinconce dell'estremità est.

il suo più accentuato cromatismo e per il disegno più elaborato, fungendo da ideale guida visiva per il fedele verso la zona del presbiterio.

La larghezza della fascia – e, di conseguenza, quella dei quinconce, è di 222 cm, ed è pari, quindi, a 30 palmi romani. Come detto, i cerchi esterni non sono intrecciati: la medesima giustapposizione di elementi si riscontra nel pavimento della cripta, con il quale si nota un'altra coincidenza significativa nel numero dei motivi a *quincunx* (otto).

Nel duomo di Anagni una ruota isolata separa la fascia mediana dal gradino; a partire da questo e fino alla recinzione presbiteriale e, quindi, in corrispondenza dell'area occupata in origine dalla *schola cantorum*, si individua un motivo geometrico complesso (*fig. 82*): un grande quinconce, preceduto e seguito, in senso longitudinale, da una combinazione *a guilloche* formata da tre cerchi concatenati. Le fasce intrecciate non sono state manomesse ma sono intere, essendo sicuramente concluse, come mostrano le soluzioni compositive delle due estremità sud e nord, e si collegano al riquadro cruciforme attraverso il prolungamento delle bande musive del terzo cerchio, che proseguono in linea retta formando la cornice esterna del quadrato occupato dal quinconce. Questo è composto da quattro cerchi situati sugli angoli, le cui fasce più interne si combinano formando un quadrato ruotato di 45 gradi, figura comune ad altri litostrati cosmateschi (duomo di Civita Castellana, San Crisogono, Santa Maria Nova, ecc.), ma che in questo caso non contiene un secondo quinconce più piccolo, bensì una semplice ruota isolata, di dimensioni identiche a quelle delle altre. Le bande musive dei quattro cerchi periferici proseguono parallelamente ai lati formando un motivo decorativo impiegato di sovente dai marmorari romani (ad esempio nei fregi dei portici e nelle mostre dei portali), mentre le due fasce con i motivi *a guilloche* sono fiancheggiate ciascuna da tre riquadri rettangolari, che svolgono al meglio la funzione di semplice riempimento visivo[260].

L'analisi metrologica della pavimentazione esistente nell'area dell'antica *schola cantorum* sembra evidenziare l'adozione di un procedimento di controllo proporzionale delle singole parti, basato sull'impiego di figure geometriche semplici – definite in fase progettuale attraverso l'uso della riga e del compasso e facilmente realizzabili dalle maestranze in cantiere con il comune impiego di squadre e corde. L'intera zona può essere suddivisa in tre parti: il quadrato contenente il quinconce e i due rettangoli che lo precedono e lo seguono (dove si trovano le fasce *a guilloche* e i riquadri adiacenti). I lati di questi rettangoli

260 Non stupisce l'inserimento di un disegno eccezionale in corrispondenza dell'area dove sorgeva un tempo la *schola cantorum*: l'analisi dei pavimenti cosmateschi ancora *in situ* dimostra come queste zone liturgiche venissero attentamente segnalate attraverso la presenza di motivi pavimentali, sostegni o capitelli particolari, oppure mediante finestre di forme e dimensioni diverse dalle altre.

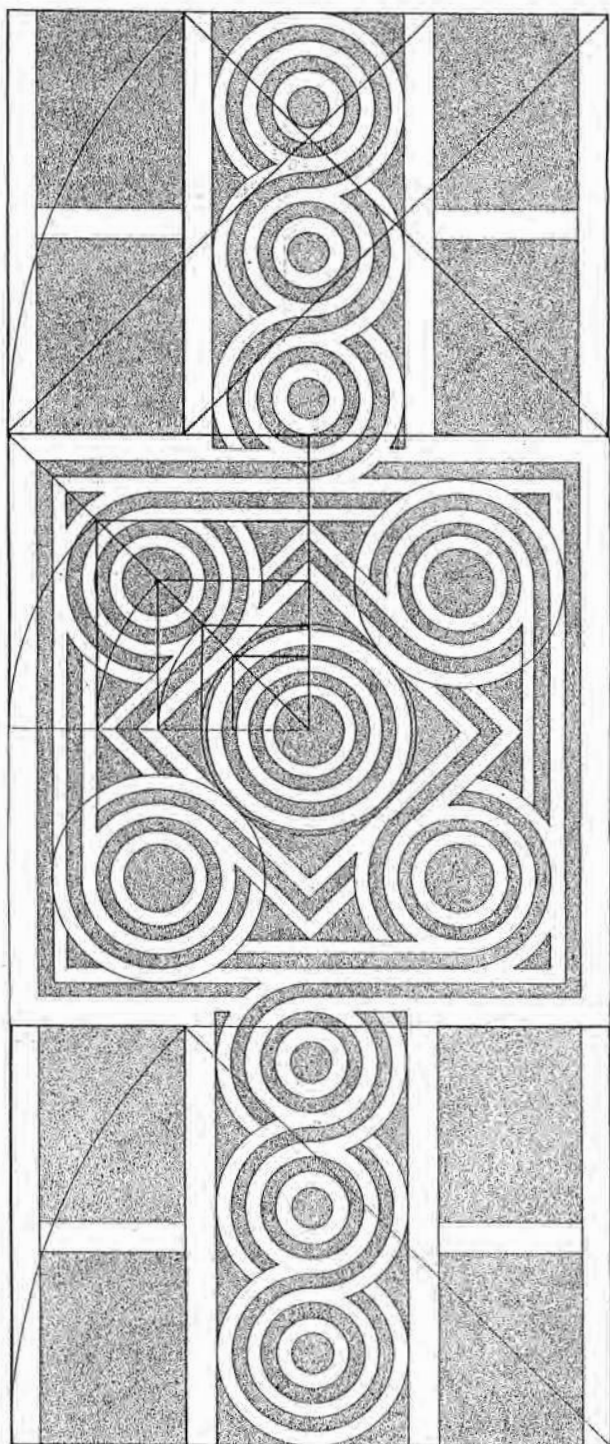



Fig. 82 – Anagni, duomo, dettaglio del pavimento (disegno dell'A.)

sono dimensionati secondo il rapporto di 1 : $\sqrt{2}$[261]; la larghezza risulta infatti pari alla misura della diagonale del quadrato costruito sull'altezza. Inoltre, la dimensione della diagonale, riportata orizzontalmente a partire dalle due estremità, determina anche l'ampiezza della fascia. Nelle pagine precedenti abbiamo osservato come il rapporto 1 : $\sqrt{2}$ sia il medesimo utilizzato da Lorenzo e Iacopo nella progettazione dei portali della cattedrale di Civita Castellana: il suo impiego nel pavimento del duomo di Anagni testimonia la permanenza nell'ambito della bottega di famiglia di concezioni compositive che fanno esplicito riferimento a principi geometrico-proporzionali, sicuramente appresi dal giovane Cosma durante il tirocinio svolto come *alumnus* del padre. Tale approccio si rileva anche nel disegno del quinconce: i suoi punti notevoli si ottengono infatti attraverso la successione di quadrati dinamici – metodo progettuale, già individuato in altre fabbriche medievali e applicabile anche ai rettangoli, che si basa sulla costruzione di figure sempre più grandi, il cui lato scaturisce dal ribaltamento della diagonale dell'elemento geometrico precedente[262].

15. Il pavimento della cripta della cattedrale di Anagni

La cripta della cattedrale di Anagni (*fig. 83*), che fu certamente realizzata[263] nel corso della primitiva fase costruttiva dell'edificio[264], è situata al di sotto del presbiterio, del quale segue con precisione il perimetro, e ha un impianto 'a oratorio' (o 'a sala') dotato di tre absidi semicircolari, con la centrale di ampiezza doppia rispetto alle laterali[265]. Lo spazio interno, di forma rettangolare molto allungata (19,35 x 8,16 m), è diviso in navate – tre trasversali e sette longitudinali, per un totale di ventuno campate – da dodici colonnine, materiale erratico così come i capitelli[266]; le tre campate disposte lungo l'asse longitudinale sono coperte a crociera, le altre da volte a vela. Le murature perimetrali, sulle quali si addossano quattro piloni posti in corrispondenza degli elementi nervati che scandiscono la copertura del transetto soprastante, sono articolate da paraste, necessarie per il sostegno delle voltine.

Contrariamente alla chiesa superiore, nel corso dei secoli la struttura del sacello sotterraneo non ha subito trasformazioni di rilievo; la sua *facies* è ancora

261 I due lati sono lunghi rispettivamente 431 cm e 304 cm: ne risulta un rapporto pari a cm 431 : 304 = 1.41 = $\sqrt{2}$: 1.

262 Si vedano, tra gli altri contributi, Jouven 1951, pp. 26 ss., e Ghyka 1938, pp. 49 ss.

263 Sull'argomento si veda Fiorani 2001.

264 Fiorani 2001, p. 11; Piacentini 2006, p. 144; Urcioli 2006, p. 201.

265 L'ingresso attuale avviene scendendo due scalinate rettilinee poste nelle navatelle, mentre in origine l'ambiente era accessibile esclusivamente dall'esterno, attraverso un'apertura che coincide oggi con una delle antiche finestre della cappella di San Tommaso (Urcioli 2006, p. 202).

266 Fiorani 2001, p. 15.

sostanzialmente quella originaria, e riflette la conformazione tipica delle cripte 'a sala' realizzate in ambito laziale e campano tra l'XI e il XII secolo. Gli interventi, se si esclude la modifica parziale delle volte e la creazione dei due accessi dalle navate laterali, si sono infatti essenzialmente limitati all'apparato decorativo, lasciando intatti le pareti perimetrali, le strutture interne e il litostrato cosmatesco.

Il pavimento (*figg. 83, 84*) – che, come nella chiesa superiore, ha probabilmente sostituito un semplice piano di calpestio in cocciopesto o in battuto di calce – fu eseguito nel XIII secolo da *magister* Cosma in collaborazione con i figli Luca e Iacopo; lo attesta la seguente epigrafe, incisa su uno dei gradini dell'altare di San Magno:

MAGR COSMAS CIVIS ROMANUS / CV FILII SVI • LVCA • ET IACOBO / HOC OPVS • FECIT •

Nella formula il nome di Cosma è accompagnato dalla qualifica di *magister* e dall'etnonimo *civis romanus*, che esplicita la sua provenienza dall'Urbe; inoltre il verbo è declinato alla terza persona, osservazione che rende manifesto il ruolo subalterno esercitato dai figli nello svolgimento dell'incarico.

Ulteriori notizie utili per la datazione dell'opera si ricavano dall'esame delle altre epigrafi presenti nella cripta e, in particolare, della lunga iscrizione, un

Fig. 83 – Anagni, duomo, la cripta (Fiorani 2001)

Fig. 84 – Anagni, duomo, il pavimento della cripta (foto dell'A.)

tempo murata sulla parete rettilinea di fondo – nel luogo dove forse si trovava in origine l'altare con le reliquie di San Magno – e oggi conservata nel museo della cattedrale, nella quale si legge:

+ ANNO DNI M CC XXX I XI DIE EXEVNT' APLI / PONT DNI GG VIIII PP ANN EI V VEN ALBERTO / EPO RESIDENTE I ECC ANAG P' MAN' MAGRI COS / ME CIVIS ROMANI FVIT AMOTV ALTARE / GLORIOSISSIMI MART PRESVLIS MAGNI IN / FRA QVOD FVIT IVETVM I Q'DAM PILO / MARMOREO RVDI PRETIOSV COP' IPI MART / Q'RL' MAII SEQNTI TOTI P^{O}P PVBLICE OS / TENSO. EODE DIE CV YMPNI' ET LAVDAB' I EO / DE PILO SVB ALTARI I HOC ORATORIO I / IPI HONORE CDITO P'FVNDIT' E RECON / DITVM CVM HONORE

Il testo[267] ci informa che l'11 aprile del 1231 *magister* Cosma rimosse le spoglie di San Magno, dall'altare a lui dedicato, alla presenza del vescovo Alberto,

[267] Questa è la traduzione proposta da Sibilia 1936, p. 99: "L'anno del signore 1231 al giorno 11 di aprile, anno V del pontificato di papa Gregorio IX, essendo vescovo di Anagni Alberto, per mano di maestro Cosma,

il quale, dopo averle solennemente mostrate ai fedeli, le fece riporre di nuovo sotto il medesimo altare.

Le fonti letterarie concordano nel ritenere che l'invenzione e l'esposizione delle reliquie siano coincise con il termine dei lavori di posa in opera del litostrato e con la costruzione di un nuovo altare: la data presente sull'epigrafe può essere quindi ragionevolmente assunta quale atto conclusivo degli incarichi svolti nel cantiere della cattedrale di Anagni dalla bottega di Cosma, la cui attività, negli anni precedenti – e sempre sotto il vescovato di Alberto – aveva riguardato la realizzazione del pavimento della chiesa superiore e, forse, della *schola cantorum*, dell'altare maggiore e del ciborio[268].

Il litostrato (*fig. 84*), che occupa l'intera superficie della cripta, è largamente originale, poiché non risulta che nel corso dei secoli abbia dovuto subire manomissioni o restauri di una certà entità[269]. Come nella navata mediana del duomo è caratterizzato dalla presenza di una fascia ininterrotta di otto quinconce giustapposti, che occupa l'intera ampiezza della seconda navatella trasversale ed è fiancheggiata da tre file di riquadri rettangolari[270]: la fascia, disposta al cen-

cittadino romano, fu rimosso l'altare del gloriosissimo martire vescovo san Magno, sotto al quale fu trovato in una rozza urna marmorea il corpo prezioso dello stesso martire che al 1 maggio seguente fu esposto alla venerazione di tutto il popolo, e nel medesimo giorno con inni e lodi fu riposto nella stessa urna con grande onore, a maggior profondità, sotto lo stesso altare in questo oratorio".

268 Il confronto con le altre opere firmate da Cosma conferma l'ipotesi di una datazione del litostrato all'inizio della terza decade del XIII secolo. Nell'iscrizione relativa al pavimento della cattedrale di Anagni – eseguito tra il 1224 e il 1227 – il maestro romano è menzionato da solo, mentre in quella che ricorda il completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, svolto probabilmente dopo il 1235, sono citati anche i suoi figli Luca e Iacopo, come nell'epigrafe conservata nella cripta in esame. La conclusione dei lavori nella cripta precede tuttavia sicuramente l'intervento nel chiostro dell'abbazia di Santa Scolastica: come segnalato in precedenza, se la forma verbale *fecit* presente nell'iscrizione anagnina indica il ruolo subalterno dei figli, probabilmente ancora molto giovani, nel chiostro sublacense il verbo (*fecerunt*) è utilizzato al plurale e la forma elogiativa *in marmoris arte periti* è riferita a tutti e tre i marmorari, fattori che certificano la pari dignità artistica degli artefici e, quindi, l'avvenuta maturità professionale e l'età adulta di Luca e Iacopo. Di questo avviso è anche la FIORANI 2001, pp. 23-24, mentre TAGGI 1888, p. 65, ritiene che il completamento del litostrato sia avvenuto prima del 1230; nota inoltre la somiglianza tra l'altare della cripta e quello della chiesa superiore, e assegna la paternità di entrambi a *magister* Cosma.

269 Il medesimo parere è espresso da TAGGI 1888, p. 28: "L'intero pavimento della Chiesa sotterranea è coperto anch'esso di musaico, e questo è in tutto simile a quello del pavimento superiore, e si è conservato sino a oggi sì bene, che non ebbe mai bisogno di alcun restauro". La GLASS 1980, p. 58, ritiene che il settore di pavimento posto in corrispondenza dell'abside mediana e di quella orientale sia in gran parte moderno. La lacuna visibile nell'abside destra, dove le tessere marmoree sono sostituite da un ammattonato, è probabilmente dovuta a un intervento svolto nel XVIII secolo (cfr. FIORANI 2001, p. 26).

270 Come indica la GLASS 1980, p. 58, i motivi delle tessere di contorno che trasformano le ruote in un rettangolo sono identici su ogni lato. A suo parere, trovandosi di fronte a una superficie assai vincolata dall'architettura preesistente, i marmorari abbandonarono la solita utilizzazione di corrispondenze e di pianificazione metodica e realizzarono un pavimento meno coordinato, che riflette il lavoro di un gruppo piuttosto che di un singolo artista. La studiosa ritiene inoltre di aver individuato le varie fasi lavorative dell'opera: dopo aver collocato i quinconce al centro della sala, la sistemazione dei pannelli rettangolari iniziò probabilmente all'estremità della cripta dal lato della navata meridionale della chiesa superiore, come dimostra l'assoluta

tro dell'invaso rettangolare, produce un effetto di forte accentuazione dell'asse trasverso, secondo una direzionalità che risulta ortogonale – e, quindi, antitetica – a quella convenzionale, i cui fuochi visivi sono l'altare di San Magno e il retrostante catino dell'abside maggiore[271]. Il ruolo eccezionale che svolge, sul piano percettivo, il disegno del pavimento, determina pertanto il coesistere nella cripta di due assi privilegiati, di valenza simbolica equivalente; è questo un aspetto compositivo di grande interesse, segnalato anche in un recente saggio, dove, ipotizzando una relazione con il celebre ciclo di pitture in essa presenti, si suppone che "la logica di disposizione degli affreschi e del pavimento della cripta abbia seguito un disegno omogeneo ed unitario, impostato da una parte sulla coerenza interna delle figurazioni e dall'altra sull'organizzazione strutturale dell'ambiente"[272].

L'esame della forma del singolo quinconce conduce ad alcune considerazioni che riguardano il rapporto tra la grandezza della ruota centrale e la dimensione dei cerchi posti lungo le diagonali[273]. Nel pavimento della cripta il risultato di tale proporzione risulta essere cm 1.32 (120 : 91), numero che si avvicina a quello che si ottiene eseguendo la medesima operazione per i quinconce della navata della chiesa (1.224, pari a cm 131 : 107). In altri pavimenti esaminati (*fig. 41*) il rapporto è invece molto sbilanciato a favore del cerchio mediano (Santi Quattro Coronati a Roma: cm 278 : 134 = 2.07; duomo di Ferentino: cm 178 : 98 = 1.816; cattedrale di Civita Castellana, quinconce interno al riquadro mediano della navata: cm 150 : 90 = 1.666; cattedrale di Civita Castellana, quinconce interno al riquadro mediano del presbiterio: cm 140 : 87 = 1.61; San Crisogono, quinconce interno al riquadro mediano della navata: cm 158 : 105 = 1.50); solo in alcuni esempi, in cui il disegno del *quincunx* assume tuttavia caratteristiche geometriche diverse, si rileva una proporzione tra la ruota centrale e quelle periferiche minore di quella riscontrata ad Anagni (es. basilica di San Saba, cm 236 : 198 = 1.19). Il confronto tra le probabili date di

corrispondenza esistente tra i primi due rettangoli posti su ciascuno dei lati del quinto quinconce. Corrispondenze appaiono anche nei rettangoli più interni nella seconda fila trasversale che fiancheggia la fascia di quinconce; dopo questo punto non ci sono corrispondenze ed equivalenze di lunghezza o di disegno. Pertanto, secondo la Glass, i marmorari hanno probabilmente iniziato il lavoro con l'intenzione di creare le normali corrispondenze cosmatesche, ma ben presto hanno abbandonato questo criterio; l'autrice suppone altresì che ogni artista possa aver operato autonomamente su una singola fascia trasversale e abbia usato i motivi decorativi a suo piacimento.

271 Forse in questo modo si è voluto sottolineare il collegamento tra gli importanti altari di Sant'Oliva e di San Pietro, collocati in posizione contrapposta al centro delle pareti corte perimetrali. È da notare come una doppia direzionalità di percorsi, segnalata dalla duplice pendenza del pavimento, fosse presente anche nella fase costruttiva originaria della chiesa superiore (Palandri 2006, p. 22).

272 Fiorani 2001, p. 23.

273 La Glass 1980, pp. 57-58, mette in evidenza come, in confronto ai litostrati cosmateschi di Roma, le dimensioni delle ruote siano alquanto piccole e l'uso del porfido limitato.

realizzazione dei pavimenti della navata centrale e della cripta della cattedrale di Anagni e quelle di altri litostrati cosmateschi sembra pertanto evidenziare la ricerca, nel disegno del *quincunx*, di un rapporto sempre più equilibrato tra il cerchio centrale e le quattro ruote poste all'esterno; si può inoltre individuare una linea cronologica di sviluppo che conduce verso un uso quantitativamente maggiore di questo peculiare motivo geometrico, il quale, nel XIII secolo, viene impiegato non più soltanto quale *unicum* di eccezionale valenza da inserire in zone della chiesa fortemente connotate sul piano liturgico e simbolico, ma anche nella decorazione delle fasce mediane, in un primo momento composte quasi esclusivamente dai canonici motivi *a guilloche*.

16. Il completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco

"Abbas autem Landus qui claustrum huius cenobii sublac. quasi de novo construxit, ex ruina ipsius ecclesie fecit columnas et tabulas marmoreas."

Il brano precedente, tratto dal *Chronicon Sublacense*, ci informa come al tempo dell'abate Lando (1227-1243) il chiostro del monastero di Santa Scolastica venga ricostruito *quasi de novo*, espressione che sembra in realtà riferirsi alla sostituzione parziale di una struttura già *in situ*, forse quella eretta intorno alla metà dell'XI secolo dall'abate Umberto. I materiali necessari sono ricavati dallo spoglio della vicina chiesa di San Clemente; questo edificio, realizzato sulle rovine della sontuosa villa dell'imperatore Nerone, nel 1228 viene infatti distrutto da un violento terremoto, che, con ogni probabilità, coinvolge anche le altre fabbriche di Subiaco[274]: i suoi preziosi marmi, risalenti all'età imperiale, sono raccolti, selezionati e, quindi, riadattati nel chiostro di Santa Scolastica, dove fungono da membrature architettoniche e da lastre di rivestimento delle tre nuove ali che si vanno ad aggiungere al lato sud, 'fatto' qualche decennio prima da *magister Iacobus*.

La notizia riportata dall'anonimo compilatore del *Chronicon* è di particolare interesse per lo studio del manufatto cosmatesco, perché rende noto il luogo di provenienza degli elementi lapidei dei fronti nord, est e ovest (la villa neroniana), fornisce un termine *post quem* per la datazione dell'opera (il 1228, anno in cui si verifica l'evento tellurico), e ribadisce le indicazioni sul suo committente (l'abate Lando) contenute nella seguente epigrafe, incisa sul fregio del lato ovest

[274] Carosi 2008, p. 72, ritiene che il terremoto sia avvenuto tra il 1216 e il 1220; di diverso avviso sono Fiore Cavaliere, Mari, Luttazzi 1999, p. 352, secondo i quali, sulla base dell'interpretazione di un passo del *Chronicon Sublacense*, la datazione dell'evento tellurico andrebbe anticipata al pontificato di Alessandro III (1159-1181) e, più in particolare, al periodo compreso tra il 1159 e il 1165; in quest'ultimo anno il complesso di San Clemente sarebbe quindi stato spogliato per opera dell'abate Oddone.

+COSMAS•ET FILII•LV̅C̅•ET I̅A̅C̅•ALT̅•ROMANI CIVES•IN MARMORIS ARTE PERITI•HOC OPVS EXPLERV̅T ABBI̅S̅ TP̅E LANDI

dalla quale si ricavano anche i nomi degli autori (Cosma e i suoi figli Luca e Iacopo, cittadini romani periti nell'arte marmoraria).

L'uso della forma verbale *explere* (completare) nel testo dell'iscrizione segnala che una parte del chiostro è già esistente prima dell'intervento promosso da Lando: come ricordato in precedenza, si tratta senza dubbio dell'ala sud, firmata da Iacopo. Il riferimento al lavoro dell'illustre antenato trova inoltre una conferma nella presenza, accanto al nome dell'omonimo nipote – il giovane Iacopo, figlio di Cosma – dell'aggettivo indefinito *alter* (altro), il cui inserimento serve a evitare la possibile confusione tra i due artisti.

Cosma, Luca e Iacopo portano a termine l'incarico prima del 1243, l'anno in cui scompare l'abate Lando: si può quindi individuare un sicuro arco temporale per la sua esecuzione – i tre lustri compresi tra il 1228 e il 1243 – periodo che può essere tuttavia ulteriormente ristretto attraverso il confronto con le altre opere attribuite ai medesimi artefici dall'evidenza epigrafica e documentaria.

Tra il 1224 e il 1227 Cosma realizza, da solo, il pavimento della cattedrale di Anagni; nella cripta della stessa chiesa, nel 1231, rimuove l'altare con le reliquie di San Magno, e, all'incirca nella stessa data e insieme ai figli Luca e Iacopo, esegue anche il litostrato. Se la firma relativa al pavimento del sacello sotterraneo anagnino mette in evidenza il notevole divario tra il ruolo del padre e quello dei figli all'interno della bottega di famiglia – la forma verbale (*fecit*) è infatti declinata alla terza persona singolare, e chiarisce come l'artefice principale del lavoro sia Cosma, l'unico, inoltre, che viene indicato con la qualifica di *magister*, perché Luca e Iacopo sono probabilmente ancora molto giovani e inesperti – nell'iscrizione di Santa Scolastica si rileva invece una perfetta parità di *status*: il verbo *fecerunt* è riferito a tutti e tre gli artisti, così come l'etnonimo *romani cives* e la frase *in marmoris arte periti*, espressione elogiativa, presente in alcuni casi e in varie forme nel repertorio epigrafico cosmatesco, che attesta la loro riconosciuta abilità nella lavorazione del marmo.

Il completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco è stato quindi realizzato tra il 1231 e il 1243 e, più probabilmente, dopo il 1235[275],

[275] Mirzio 1638, p. 303: *Octavo sui regiminis anno Landus … claustrum interius monasterii, capitulari loco annexum et satis deforme atque imperfectum, sua opera et expensa absolvere studuit, quod ideo ex marmoreo lapide candido, pulchris et flexuosis columnellis affabre expolitis adornatum perfecit; idque exculpti in marmoreo superliminari, ut vulgo dicet Cornice, hi versus ad abbatis artificumque memoriam indicant*. Sull'argomento vedi anche Faloci Pulignani 1879, p. 17, nota 1. Claussen 1987, p. 77, nota 424, riferendosi a quanto scrive il Mirzio, ritiene effettivamente possibile che l'opera sia stata iniziata nel 1235, anche se, osservando come nell'iscrizione Luca e Iacopo *alter* siano menzionati quali collaboratori del padre, a suo parere è più corretto posticipare l'avvio dei lavori al 1240 circa.

quando anche Luca e Iacopo, ormai maturi, hanno acquisito una notevole fama nell'ambito delle botteghe marmorarie dell'Urbe[276].

Al contrario di Iacopo, che esegue le parti lapidee dell'ala meridionale nel proprio *atelier* capitolino e, dopo averle contrassegnate, le invia a Subiaco per il montaggio sulla struttura in tufo appositamente predisposta, Cosma e i suoi figli lavorano direttamente *in loco*: sugli elementi in marmo dei lati nord, est e ovest del chiostro – composti altresì da pezzi antichi che provengono dalla vicina villa di Nerone e non dalle scorte conservate nel laboratorio romano – non sono infatti visibili segni di riconoscimento[277]. Risulta pertanto evidente come, dopo la morte di Iacopo e con il prevalere della concorrente dinastia dei Vassalletto sulla scena artistica della capitale, il prestigio della famiglia di Lorenzo vada progressivamente scemando, e anche la quantità e la qualità delle committenze diminuisca di molto; si modifica, di conseguenza, anche la strategia lavorativa dei suoi membri, con la rinuncia alla prefabbricazione, e cioè a quel sistema che, durante il periodo di maggiore fioritura della bottega, aveva consentito di poter svolgere più opere in contemporanea.

Poiché i marmorari romani esercitano il proprio mestiere in condizioni di quasi assoluto monopolio, trasmettendosi gli incarichi di padre in figlio, per loro fortuna Cosma, Luca e Iacopo hanno l'opportunità di ereditare i cantieri dove hanno lavorato le due generazioni precedenti e, quindi, anche quello del monastero di Santa Scolastica[278], nella cui conduzione senza dubbio riveste un ruolo fondamentale la figura del committente: l'abate Lando proviene infatti dalla medesima famiglia di Innocenzo III, il pontefice che, probabilmente, per il tramite dell'abate Romano impone fin dall'inizio la presenza di Iacopo, nelle cui capacità architettoniche e decorative ripone la massima fiducia. Per la ricostruzione delle tre ali del chiostro – forse danneggiate dal terremoto del 1228 – Lando si affida pertanto alla bottega preferita dal suo illustre parente, la stessa che, inoltre, ha progettato ed eretto il primo lato: in tal modo viene garantita l'unità compositiva del manufatto, poiché Cosma, artisticamente cresciuto nell'officina del padre, dal quale ha imparato i segreti del mestiere, è senz'altro il maestro marmoraro più idoneo a proseguire il suo lavoro. In effetti, i tre artefici prendono a modello il fronte meridionale (*fig. 44*) e si uniformano alla

276 Purtroppo non si conoscono altre opere di Iacopo, mentre Luca, se si esclude il lavoro svolto nella cattedrale di Civita Castellana, dove esegue le transenne presbiteriali insieme a *magister Drudus de Trivio*, è menzionato soltanto in due fonti documentarie del 1254 e del 1255.

277 La struttura di sostegno, a differenza del settore firmato da Iacopo, è in laterizio.

278 Come nella cattedrale di Civita Castellana, anche qui a Subiaco troviamo all'opera le quattro generazioni artisticamente note della famiglia di Lorenzo; nei due monasteri sublacensi, in più, lavorano tutti e cinque i suoi membri: Lorenzo e Iacopo realizzano il portale del Sacro Speco, mentre Iacopo, da solo, esegue il coro della chiesa abbaziale e il lato sud del chiostro del monastero di Santa Scolastica, struttura che viene completata da Cosma, Luca e Iacopo *alter*.

sua *facies*: i quattro lati del chiostro (*fig. 43*) – con alcune eccezioni che mettono in luce le differenti abilità e sensibililità degli autori (riscontrabili soprattutto nella scelta dei dettagli architettonici e dei motivi decorativi e nel modo in cui questi vengono scolpiti) – risultano così sostanzialmente omogenei[279]. Nella parte più nuova tuttavia si notano, accanto a una grande capacità tecnica, molte incertezze e una certa trascuratezza, sia nell'impaginazione generale che nell'esecuzione dei particolari, che denunciano un'esecuzione alquanto frettolosa[280]; risulta evidente, ad esempio, il notevole dislivello tra il piano d'imposta dei sostegni (le colonnine e i pilastri) del lato sud e quello del lato ovest, perché il muretto sottostante è, nel primo caso, molto più alto: di conseguenza nell'ala ovest le polifore sono situate a un'altezza inferiore rispetto alle omologhe del fronte meridionale, e varia quindi anche l'ampiezza del settore murario interposto tra gli archivolti e il fregio. Questa differenza di quota viene man mano recuperata, fino ad annullarsi nello spigolo sud-est, attraverso degli scatti in elevazione del muretto, che avvengono in corrispondenza degli angoli oppure, nel fronte nord, del secondo pilastrino da sinistra: il risultato è una sensazione di disordine e di disomogeneità, in forte contrasto con la grande precisione delle proporzioni e degli allineamenti del lato meridionale.

L'ala nord è scandita da quattro gruppi di polifore, intervallati da tre pilastrini intermedi. Il gruppo all'estremità nord-ovest si articola sulla successione di quattro arcatelle e tre sostegni alternati (due colonnine singole alle estremità e una coppia di colonnine binate al centro), mentre quello successivo è il più ampio, perché è formato da cinque arcatelle e, nel mezzo, contiene il varco di accesso, la cui dimensione – sia in larghezza che in altezza – supera quella delle polifore adiacenti[281]. L'apertura non è quindi situata nel centro geometrico del fronte, perché Cosma, Luca e Iacopo *alter*, tra le due scelte possibili, optano per la conservazione della perfetta assialità con il varco del lato opposto. I due ingressi si differenziano tuttavia sul piano formale: al contrario dell'elemento ideato da Iacopo il vano dell'ala settentrionale non è infatti affiancato da due pilastrini, ma da una coppia di colonnine binate. I sostegni del gruppo non sono alternati, ma si dispongono secondo il ritmo ABBA (colonnina singola-coppia di colonnine binate-coppia di colonnine binate-colonnina singola); nei

279 L'insufficiente conoscenza delle opere di Luca e, soprattutto, di Iacopo, non consente di formulare ipotesi circa l'apporto individuale dei tre marmorari.

280 Giovannoni 1904b, p. 323: "L'opera di Cosma e dei suoi figli appare alquanto diversa da quella del padre pur seguendone fedelmente le linee, e rivela una tecnica più evoluta, un'arte spigliata ed elegante di artisti abili che lavoravano un po' in fretta, talvolta più mestieranti che artisti". Secondo l'autore, inoltre, esiste una correlazione così evidente tra i caratteri stilistici dei chiostri dell'abbazia di Santa Scolastica a Subiaco e della chiesa romana di San Sisto da far ipotizzare che quest'ultimo sia stato anch'esso eseguito da Cosma, Luca e Iacopo.

281 Come nel lato sud, in questo punto la modanatura di contorno dell'arco risulta tangente alla cornice inferiore del fregio.

due settori successivi, uguali tra loro e composti da cinque arcatelle sostenute da quattro sostegni, riprende invece l'alternanza tra colonnine binate e colonnine singole[282].

I lati est e ovest, pur avendo lunghezze diverse, mostrano la medesima sequenza di sostegni e di arcatelle, e sono inoltre simmetrici rispetto all'asse mediano. Il gruppo centrale ripete la disposizione del settore principale dell'ala nord e, nel fronte est, contiene un'apertura, posta nel centro e inquadrata anch'essa da due coppie di colonnine binate[283], mentre ciascuno dei due settori laterali è scandito da quattro arcatelle, sorrette da tre sostegni alternati[284].

La necessità di uniformarsi alla parte già realizzata da Iacopo non impedisce l'adozione di leggi aggregative diverse nei vari settori del chiostro. L'analisi comparata tra le ali nord e sud (*fig. 42*) mette in luce la maggiore omogeneità di quest'ultima, che è composta da tre gruppi uguali, al contrario di quella opposta: indicando con s le colonnine singole, con b quelle binate e con P i pilastrini, si ottiene la seguente comparazione tra gli elementi di sostegno affrontati

lato sud	P sbsbs P P sbsbs P sbsbs P
lato nord	P sbs P sbbs P bsbs P bsbs P

che dimostra come, pur nell'uguaglianza del numero di aperture (ma non nella loro sequenza) e di pilastrini intermedi, si riscontri una corrispondenza nella disposizione delle colonnine semplici e binate soltanto alle due estremità.

Nei lati est e ovest, dove i vincoli esercitati dal fronte preesistente sono minori, i tre marmorari si comportano più liberamente: i gruppi di arcatelle si articolano infatti secondo una simmetria bilaterale rispetto al varco mediano, fattore comune alle altre opere della famiglia e, quindi, del tutto coerente con l'usuale maniera compositiva della bottega.

Sebbene sia il riferimento obbligato per il loro lavoro – come si osserva nei primi tre sostegni, simili in ciascuna delle ali – Cosma, Luca e Iacopo reinterpretano il lato sud attraverso una nuova conformazione dei varchi di accesso e l'impiego di ritmi diversi nell'alternanza delle colonnine e delle arcatelle. Variano, inoltre, alcune soluzioni architettoniche, e anche i caratteri stilistici subi-

[282] Indicando con s le colonnine singole, con b quelle binate e con P i pilastri, il lato settentrionale risulta così articolato: P sbs P sbbs P bsbs P bsbs P.

[283] Questa apertura è uguale a quella del fronte settentrionale; tuttavia, poiché l'ampiezza è minore, la modanatura che contorna l'archivolto è posta più in basso rispetto alle omologhe delle ali sud e nord, e non risulta quindi tangente alla cornice del fregio. Anche nel lato ovest, dove il muretto attualmente è integro, l'arcata mediana risulta più larga e alta delle altre.

[284] La sequenza dei sostegni, in questi due lati, è la seguente: P sbs P sbbs P sbs P. Nel lato est la base della colonnina singola posta a destra del varco di accesso è composta da un capitello corinzio rovesciato; questa colonnina è inoltre di materiale diverso, è malamente segata e si adatta con difficoltà al capitello: è probabile che la base e il fusto abbiano sostituito in epoca imprecisata gli elementi originari.

scono delle modifiche: ci sono infatti lievi differenze nella forma delle modanature, mentre le decorazioni scultoree dei capitelli delle colonnine singole – che nei lati nord, est e ovest, pur mostrando una capacità tecnica forse superiore, appaiono più rigidi e schematizzati rispetto a quelli del fronte sud – testimoniano la volontà di sperimentare autonomi modi ornamentali. Nei tre settori eseguiti al tempo dell'abate Lando – dove manca la colonnina tortile incrostata di rilievi vegetali e antropomorfi, il pezzo unico che, nell'opera di Iacopo, spiccava per la sua eccezionale ricchezza decorativa rispetto al sistema composto dalla successione di semplici colonnine lisce – vengono invece inserite delle colonnine tortili più piccole (*fig. 85*), composte da due fusti lisci che, partendo da una base comune, si intrecciano plasticamente verso l'alto[285].

L'articolazione delle tre ali sembra seguire una ben precisa gerarchia: mentre nel lato nord tutte le colonnine singole sono tortili, il fronte est è scandito unicamente da colonnine lisce, che nell'ala ovest si trovano soltanto alle due estremità del gruppo centrale di polifore, sottolineando così la simmetria bila-

Fig. 85 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, dettaglio del lato occidentale del chiostro (foto dell'A.)

[285] Le colonnine singole sono coronate da capitelli a stampella riccamente decorati con motivi vegetali, mentre le colonnine binate hanno capitelli del comune tipo a nenufari.

terale della composizione. Il lato est, inoltre, è privo del rivestimento lapideo nella faccia rivolta verso l'ambulacro, e la medesima particolarità si riscontra nell'ala meridionale. In entrambi i casi la struttura sottostante è a vista[286] e, nel prospetto interno orientale, si notano le tracce di decorazioni pittoriche[287], la cui presenza fa ritenere probabile che la superficie di supporto sia rimasta sempre scoperta[288]: forse il rivestimento marmoreo, indubbiamente molto costoso, è stato riservato soltanto ai settori più vicini alla chiesa, ritenuti più importanti e, quindi, anche maggiormente curati dal punto di vista decorativo.

Il processo che ha guidato la progettazione di Cosma, Luca e Iacopo è reso ancora più comprensibile dall'analisi dei risultati che scaturiscono da un rilievo di massima del manufatto. Come è stato già osservato, il chiostro, in pianta, è assimilabile a un trapezio irregolare (*fig. 42*), poiché gli angoli tra le ali adiacenti non sono retti e i lati che si fronteggiano non sono paralleli. Se si misurano le larghezze dei vari settori di polifore – escludendo i pilastri collocati sugli spigoli – si nota tuttavia che quelle dei lati opposti coincidono: i tre marmorari, dovendo intervenire su una struttura preesistente, ne accettano le asimmetrie e le disomogeneità, ma fanno assorbire le inevitabili differenze dimensionali da quegli elementi che influiscono meno sul piano della percezione visiva, e cioè i pilastri angolari. Questi non sono infatti uguali tra loro, poiché, dove serve, vengono ingranditi in modo da ottenere la già citata uguaglianza tra le misure dei settori opposti di polifore, espediente che fornisce agli osservatori la sensazione di trovarsi in presenza di una struttura di forma perfettamente rettangolare.

Come nell'ala sud, anche nei tre settori del chiostro eseguiti da Cosma, Luca e Iacopo *alter* è assente la decorazione policroma; tuttavia, sul fregio del lato est (*fig. 86*) si individuano alcune piccolissime tessere musive colorate, di forma cubica e disposte su più file sovrapposte a formare una cornice[289]. È probabile che, a somiglianza di altre opere cosmatesche, in origine i tasselli marmorei inquadrassero le lettere di una formula liturgica o commemorativa, scomparsa in epoca imprecisata. L'incavo tuttora visibile sul fregio e destinato ad alloggiare le tessere fornisce la lunghezza di questo settore a mosaico, che era perfettamente centrato e si estendeva per quasi tutto il fronte lasciando vuoti soltanto

[286] Le strutture degli archi sono composte da materiali diversi: il lato E è in laterizi disposti a raggiera, quello S in conci di tufo.

[287] Queste decorazioni sono state portate alla luce nel corso di un recente restauro (cfr. C. Bellanca in Ricci, Orlandi 2004, p. 205): si riescono a individuare le tracce di archi dipinti in rosso e, tra un arco e l'altro, di un giglio.

[288] I pilastrini, al contrario delle polifore, sono rivestiti su tutte e quattro le facce.

[289] Clausse 1897a, p. 454, nella sua descrizione del chiostro, fa riferimento a una fantomatica decorazione policroma – simile a quella del portico della cattedrale di Civita Castellana – che in realtà non è mai esistita.

Fig. 86 – Subiaco, monastero di Santa Scolastica, dettaglio della trabeazione del lato orientale del chiostro (foto dell'A.)

due brevi margini alle estremità nord-est e sud-est, campiti con il medesimo rivestimento marmoreo neutro degli altri tre lati[290].

17. I plutei e gli altri arredi presbiteriali del duomo di Civita Castellana

"La chiesa cattedrale di dentro e di fuori è tutta piena di finissimi marmi, porfidi, serpentini, e colonne intiere, e fragmentate antichissime, accommodate dal Cristianesimo à nostri usi; e in particolare vi sono alcuni bellissimi quadri marmorei lavorati, e alcun'altri lisci: (e di questi è formato l'Altar maggiore, dove giacciono li corpi dè gloriosissimi Santi Marciano e Giovanni nostri Protettori) e alcun'altri pezzi antichissimi, con una mano di colonne minori, sono sotto S. Gratiliano, che servono per stipiti della Tribuna"[291].

[290] Purtroppo non si hanno altre informazioni al riguardo: risulta pertanto impossibile formulare ulteriori ipotesi. Si può soltanto notare come il fregio sia contrapposto all'iscrizione con la firma degli artefici e il nome del committente, che si sviluppa sul lato ovest.

[291] Mazzocchi 1646, p. 41.

Questa breve ma significativa 'immagine' letteraria, anche se non ci aiuta a riconoscere le singole parti dell'originario arredo presbiteriale del duomo di Santa Maria Maggiore a Civita Castellana, riesce tuttavia a rendere molto bene la sensazione di grande stupore e di meraviglia che dovevano provare i fedeli e i visitatori occasionali quando si trovavano in presenza della sua ricca decorazione policroma e scultorea, purtroppo oggi in gran parte scomparsa a causa degli interventi di ammodernamento eseguiti negli anni compresi tra il 1736 e il 1740 per volontà del vescovo Francesco Maria Tenderini. Se l'intervento tardobarocco, che per fortuna coinvolse solo marginalmente il portico, la facciata e il litostrato marmoreo, provocò la definitiva perdita degli arredi primitivi, è tuttavia molto probabile l'ipotesi, scaturita dall'approfondito esame del disegno d'insieme del pavimento, secondo la quale alcuni di essi erano stati già distrutti in precedenza, quando in seguito al decreto di riforma emesso nel 1575 da papa Gregorio XIII furono eliminate quasi tutte le suppellettili medievali presenti negli edifici religiosi di area romana, poiché il loro considerevole ingombro, che limitava la visione della zona del presbiterio dal piano delle navate, provocava notevoli disagi durante le funzioni svolte con il nuovo rito.

Il tentativo di ricostruzione dell'assetto originario del mobilio cosmatesco all'interno della cattedrale non può pertanto prescindere dal ricorso alle testimonianze bibliografiche e di archivio e dal confronto tra i resti conservati nella chiesa e nelle cantine del vicino palazzo vescovile e le strutture tipologicamente simili che sono ancora oggi *in situ* nelle numerose fabbriche dove hanno operato le diverse botteghe di artisti marmorari.

Dalle fonti documentarie a nostra disposizione sappiamo infatti che fino alla metà del Settecento nella cattedrale di Civita Castellana si erano conservate molte delle suppellettili di uso comune nelle costruzioni tardo-romaniche appartenenti alla sfera di influenza capitolina, tra le quali risaltavano, per la loro pregevole fattura e per l'intensa policromia delle lastre di marmo e delle tessere in pasta vitrea, l'ambone destinato alla lettura del Vangelo, il pulpito per la recita dell'Epistola, l'altare maggiore – dotato di una *fenestella confessionis* per la visione diretta delle reliquie dei Santi Martiri e coperto con un ciborio a più ordini – e le due transenne incrostate di mosaici; la presenza di questi elementi testimonia come nell'interno dell'edificio medievale fosse stato realizzato un arredo liturgico pressoché completo – la cui ricchezza era del resto perfettamente in linea con la grandiosità della facciata, del portico e del pavimento – necessario per garantire l'attività rituale quotidiana in una cattedrale importante, fulcro di una diocesi di notevole rilievo nel panorama politico-religioso del *Patrimonium Sancti Petri* durante il XII e XIII secolo.

L'assoluta mancanza di firme e l'estrema frammentarietà dei pochi pezzi rimasti non consentono tuttavia di riconoscere gli autori delle singole suppellettili presbiteriali – ad eccezione delle due transenne, le uniche assegnate

dall'evidenza epigrafica al lavoro in comune di Drudo *de Trivio* e Luca di Cosma – anche se il succedersi di ben quattro generazioni di artefici appartenenti alla famiglia di Lorenzo nell'attività costruttiva e ornamentale della fabbrica civitonica rende molto probabile l'ipotesi che anche il suo mobilio architettonico sia da attribuire a qualcuno dei membri della medesima officina marmoraria romana.

Con tali premesse, e tenendo sempre nel debito conto che si tratta esclusivamente di supposizioni di massima e in attesa di ulteriori conferme o di smentite, si può tentare un'analisi più puntuale degli arredi presenti nel duomo prima dell'intervento attuato da Gaetano Fabrizi intorno alla metà del XVIII secolo.

La collocazione dei pulpiti sui due lati della navata mediana, che seguiva canonicamente le norme fissate dalla liturgia primitiva, si ricava dalla descrizione dell'interno della chiesa contenuta in una Visita *ad limina* del 1724 di monsignor Tenderini, nella quale l'anonimo autore del testo ricorda come "inter cetera venerabilis antiquitatis monumenta adhuc integra permanent duo sugesta marmorea, que ambones dicebantur unum in limine Presbiterij à Cornu epistole, alterum, in medio ecclesie à Cornu Evangelij vermiculatum". Le due strutture sono ancora menzionate, e con maggiori dettagli, nel Libro Mastro dei Lavori del 1736–40: l'ambone per la lettura del Vangelo era "attaccato al pilastro di mezzo, che divideva la navata di mezzo da quella Laterale con due branchi di Scale tutte di marmo", come quello di Santa Maria di Castello a Tarquinia, mentre il pulpito dell'Epistola si trovava sul settore opposto, alla sinistra dell'altare maggiore, e più precisamente sul fianco della Cappella di San Giovanni Evangelista[292].

Alcuni piccoli frammenti dell'ambone del Vangelo sono stati reimpiegati per risarcire le lacune visibili sul litostrato marmoreo all'inizio delle due rampe della scala a tenaglia che conduce alla cripta semisotterranea (*fig. 87*); altri pezzi di dimensioni più grandi – tra cui una delle balaustre triangolari che formavano il parapetto di protezione in corrispondenza dei gradini di accesso alla piattaforma superiore – sono invece custoditi nelle cantine dell'Episcopio. Attraverso il loro esame, e comparando i risultati desunti dalle osservazioni dirette con le testimonianze fornite dai documenti di archivio, si può risalire alla presumibile forma originaria della suppellettile, che coincideva con quella degli esemplari ancora oggi esistenti a Santa Maria in Cosmedin, San Clemente, Santa Maria di Castello a Tarquinia, San Pietro ad Alba Fucens e San Lorenzo *extra muros*.

292 La posizione dei due elementi di arredo è riportata anche nella Visita Pastorale di mons. Tenderini del 1738, oggi scomparsa, ma citata in CARDINALI 1935, p. 31: "a destra presso l'altare di san Giovanni Evangelista, oggi della Madonna della Luce, su la scala laterale che menava al presbiterio, era una ringhiera di marmo ordinario, sostenuta da quattro colonnette, detta epistolario, dove si cantava l'epistola nelle messe solenni e anticamente vi si leggevano le lettere dei Pontefici. Dall'altra parte stava il pulpito di marmo o ambone, intarsiato di porfido e di altre pietre, ornato di mosaico, al quale si saliva per due scale con gradini di marmo".

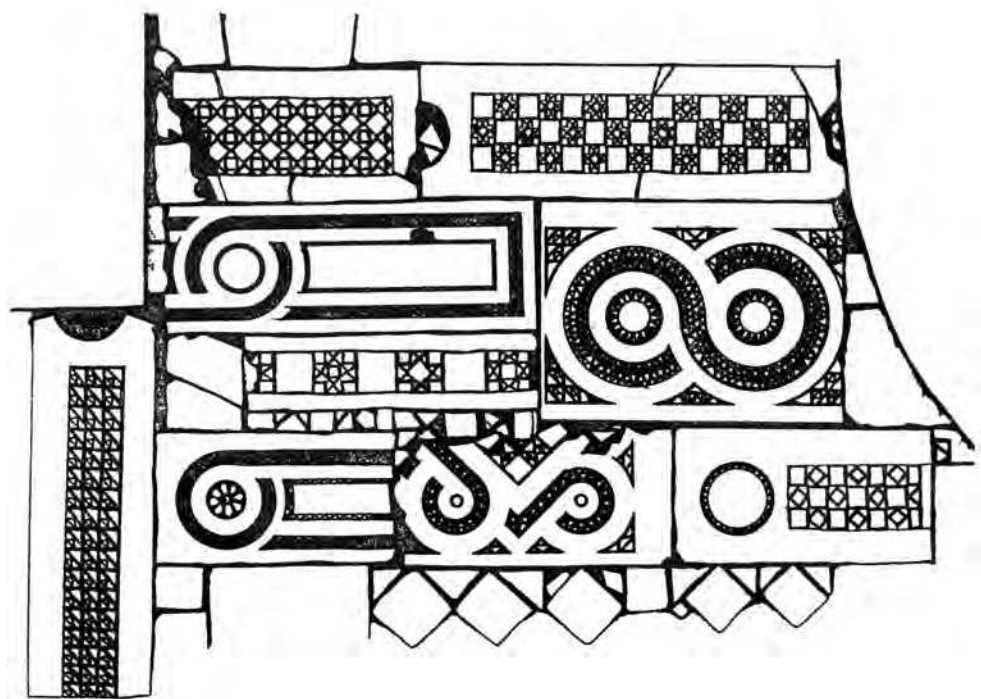



Fig. 87 – Civita Castellana, duomo, frammenti dell'arredo presbiteriale originario inseriti nell'attuale pavimentazione (disegno dell'A.)

Poiché tale tipo si è mantenuto sostanzialmente invariato per circa un secolo e mezzo, come dimostrano le datazioni alquanto distanti proposte dagli studiosi del fenomeno cosmatesco per i cinque esempi citati – che vanno dai primi anni del XII secolo per gli amboni di San Clemente e di Santa Maria in Cosmedin alla metà circa del XIII per quello di San Lorenzo fuori le mura – il fattore cronologico, coprendo l'intero arco temporale in cui fiorì l'arte della dinastia laurenziana, non può esserci di grande aiuto nel tentativo di assegnare la paternità dell'opera civitonica. Nonostante non sia quindi possibile escludere a priori nessuno dei numerosi maestri marmorari impegnati nella decorazione della cattedrale, anche perché la totale assenza di notizie circa altri incarichi dello stesso genere eseguiti da Drudo *de Trivio*, da Cosma o dai suoi figli Luca e Iacopo II impedisce un eventuale confronto tra i singoli elementi stilistici e decorativi, è utile comunque segnalare che gli unici amboni per la lettura del Vangelo sicuramente attribuiti ai vari membri della bottega sono i due pulpiti di Santa Maria in Aracoeli e di San Pietro in Vaticano, entrambi firmati dal capostipite Lorenzo insieme al giovane figlio Iacopo. L'ipotesi che l'ambone del duomo di Civita Castellana possa essere riferito all'attività artistica di questi due marmorari presupporrebbe tuttavia

una sua realizzazione molto precoce; poiché gli arredi presbiteriali venivano di solito inseriti per ultimi, si dovrebbe infatti supporre che il loro lavoro appartenesse a una diversa fase decorativa, di molti anni precedente al completamento delle suppellettili liturgiche, il quale, come testimonia la firma incisa su una delle due transenne marmoree tuttora conservate, non avvenne prima degli anni '35–'40 del XIII secolo.

La struttura originaria dell'ambone dell'Aracoeli, che nella situazione odierna risulta smembrato in due parti distinte, collocate in adiacenza ai pilastri posti all'incrocio tra la navata centrale e il transetto, è facilmente ricostruibile (*fig. 9*) osservando con attenzione i numerosi frammenti residui; l'immagine che si ricava al termine del processo ideale di rimontaggio è quella di un pulpito 'a doppia scala simmetrica', simile agli esemplari già menzionati, e pertanto anche allo scomparso arredo della cattedrale di Civita Castellana. L'ambone di San Pietro, smantellato durante i lavori di ricostruzione della basilica e del quale rimane un probabile resto nelle Grotte Vaticane, doveva essere dello stesso tipo, dal momento che la planimetria della chiesa pubblicata da Tiberio Alfarano nel 1589-1590 mostra la presenza di una struttura rettangolare, definita dall'autore *sugesto del Evangelio*, situata *a cornu evangelii* e dotata di un doppio poggiolo e di due scale contrapposte (*fig. 10*).

Il ricorso a questi paragoni, palesemente insufficienti per assegnare la paternità del pulpito civitonico a Lorenzo e Iacopo, serve tuttavia a chiarire come la tipologia descritta, che faceva parte del vasto bagaglio professionale a disposizione dei due marmorari romani, potrebbe essere stata trasmessa anche ai loro discendenti attraverso le idee compositive adottate dalla bottega per tali strutture presbiteriali. È nota infatti l'invarianza delle soluzioni architettoniche e decorative utilizzate dai vari membri della dinastia laurenziana, i quali apprendevano il mestiere fin da piccoli osservando i genitori al lavoro nella propria officina e nei cantieri di Roma e del Lazio dove era richiesta la loro arte; il permanere delle forme e dei caratteri stilistici rende pertanto ardua la possibilità di distinguere l'opera dei singoli *magistri* quando si è in presenza soltanto di vaghe notizie di archivio e di resti frammentari, e ciò vale in particolare per l'ambone del Vangelo e per le altre suppellettili anonime del duomo di Civita Castellana, poiché le generazioni della stirpe di Lorenzo che si succedettero durante le fasi costruttive della fabbrica furono ben quattro, con l'ulteriore inserimento di Drudo *de Trivio*, figura di marmoraro isolato ed estraneo al nucleo familiare del collaboratore Luca.

Come avveniva di solito negli arredi liturgici delle chiese medievali, il pulpito per la recita dell'Epistola era molto più semplice rispetto a quello del Vangelo; probabilmente, nel caso della cattedrale, non si trattava di un vero e proprio pezzo cosmatesco, perché nei documenti di archivio non compare mai con l'attributo *vermiculatum*, cioè 'fatto a mosaico', e apparteneva forse a una fase

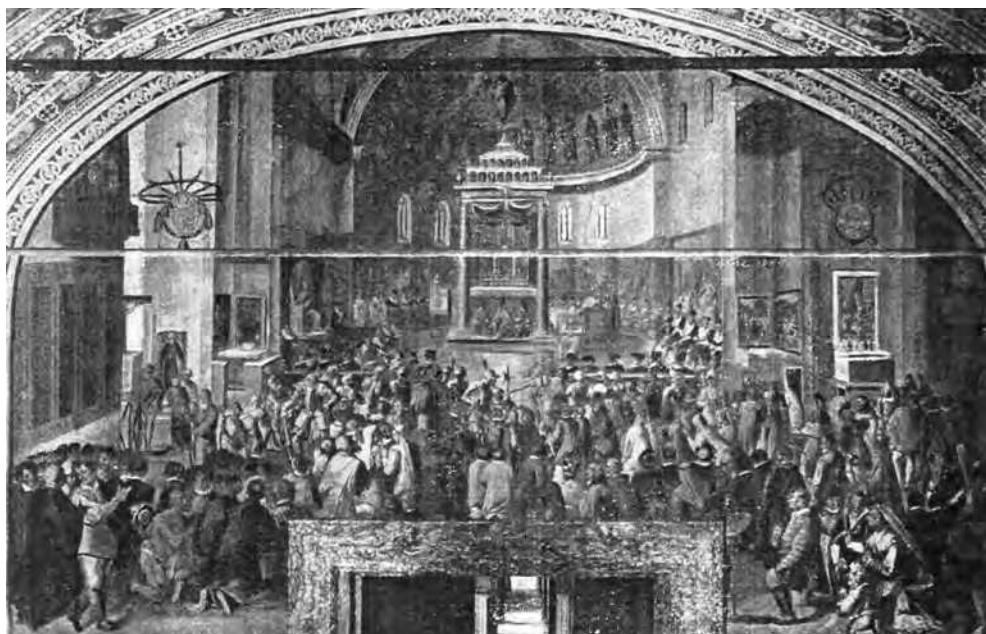



Fig. 88 – Roma, Biblioteca Vaticana, affresco con una veduta dell'interno della chiesa dei Santi Apostoli (Zocca 1959)

edilizia ancora più antica e non pertinente alla fabbrica eretta prima della fine del XII secolo. Anche Cardinali, sulla base delle poche informazioni ricavate dalla visita pastorale di monsignor Tenderini del 1736, lo indica infatti come una "ringhiera di marmo ordinario", confermando in tal modo l'assenza di decorazione policroma.

Nel centro del presbiterio della chiesa tardoromanica – al quale, prima della ristrutturazione settecentesca, si accedeva dal piano di calpestio della navata mediana attraverso una lunga scala rettilinea sicuramente non originaria, composta da dodici gradini e poco più ampia di quella moderna, progettata nel 1736 dall'architetto Gaetano Fabrizi – era collocato l'altare maggiore, dove era custodita la teca con le reliquie dei Santi Marciano e Giovanni. La sua forma, che Cardinali definisce impropriamente "in stile gotico" per indicarne l'antichità, è riportata nella breve relazione redatta in seguito al ritrovamento dei resti dei due martiri, avvenuto il 5 luglio del 1749 nel corso dei lavori per la fabbrica del nuovo altare, commissionato dal Vescovo Sante Lanucci e realizzato anch'esso su disegno del Fabrizi: *Erat namque Antiquum Altare totum marmoreum, plumbo, et ferreis laminibus collegatum, non in fabre confectum, in medio Presbiterij, sub insula positum*. L'altare maggiore primitivo era coperto con un ciborio, che fu demolito nel corso della trasformazione degli anni

Figg. 89a,b – Civita Castellana, duomo, le due transenne cosmatesche nell'attuale collocazione (foto dell'A.)

1736–1740[293]: era una struttura a due ordini, che somigliava agli esemplari ancora oggi visibili in molte chiese medievali di area capitolina – tra cui San Saba, San Lorenzo fuori le mura, San Giorgio al Velabro, il duomo di Ferentino e la cattedrale di Anagni; si trattava quindi di un elemento di arredo piuttosto comune negli edifici religiosi di Roma e del Lazio della tarda *età di mezzo*, il cui tipo, già pienamente sviluppato nel 1148 – quando fu eretto il *tegurium* di San Lorenzo fuori le mura – restò invariato per oltre cento anni, prima di essere sostituito, alla fine del Duecento, dalle nuove architetture di matrice gotica.

Anche nel caso del ciborio della cattedrale di Civita Castellana – come per l'ambone per la lettura del Vangelo – non è possibile proporre un'attribuzione basata su confronti stilistici e tipologici; gli unici resti ad esso riferibili con certezza sono infatti le due colonnette basse e tozze, con semplici capitelli a nenufari – forse in origine collocate sugli architravi a comporre parte della gabbia superiore – che attualmente sono murate sulla parete esterna della cappella del Battistero, dove fungono da finti sostegni per un *pastiche* architettonico a forma di edicola[294].

Le testimonianze epigrafiche e documentarie che confermano la presenza di simili elementi di arredo tra gli incarichi commissionati ai diversi membri della bottega laurenziana e a *magister Drudus de Trivio* rendono ancora più ardua l'identificazione del possibile artefice del lavoro civitonico. Lorenzo e Iacopo furono infatti gli autori del ciborio, oggi scomparso, della chiesa dei Santi Apostoli a Roma, la cui paternità ci è nota attraverso varie fonti di archivio; di esso si conserva ancora un'immagine in un affresco della fine del XVI secolo dipinto nella Biblioteca Vaticana (*fig. 88*), dalla quale si deduce che la sua forma coincideva con quella, presunta, della struttura posta a protezione dell'altare maggiore della cattedrale di Civita Castellana. In altri edifici dove hanno lavorato gli stessi due maestri marmorari – ad esempio a San Saba e a Santa Maria in Trastevere – sono inoltre ancora *in situ* altre suppellettili presbiteriali del medesimo genere, che potrebbero pertanto essere riferite alla loro attività professionale, così come i teguri, oggi scomparsi, che un tempo esistevano a San Bartolomeo all'Isola, a Santa Maria in Aracoeli, e, probabilmente, anche nella basilica di San Pietro. In quest'ultimo edificio, osservando la pianta pubblicata dell'Alfarano (*fig. 10*), si rileva infatti la presenza di un ciborio in-

293 La sua descrizione si ricava dalla lettura del relativo Libro Mastro: "Fu (...) disfatto tutto l'ornamento antico, che copriva detto Altare retto da num. 4 Colonne di marmo piantate nelli Cantoni con sue base, e Capitelli Sopra, e num. 4 architravi dritti che formavano il quadro perfetto, che reggeva l'ornamento sopra detto Altare con due ordini di balaustrate sopra requadrate, e cimase sopra alle med.me e Lastre di marmo simili, che impostavano sopra all'ultima Cimasa retta dalla Seconda balaustrata, e formavano Cappello ad uno di Cuppola piramidale, che copriva d.o Altare, e Cimasetta sopra con num. 8 pilastrini con sua Cornice sopra requadrata, che faceva il finimento al Sud. o Cappello e formava basamento alla Statua di Legno rappresentante la SS.ma Vergine".

294 Questo *pastiche* è completato da un altro frammento cosmatesco con un'aquila scolpita nel mezzo, probabilmente una *fenestella confessionis* o un altro pezzo del pulpito.

serito all'interno di una recinzione presbiteriale; tali elementi – anch'essi ormai perduti, insieme all'ambone e al candelabro per il cero pasquale – facevano parte di un arredo liturgico completo che potrebbe cronologicamente appartenere all'epoca del pontificato di Innocenzo III, quando, come è noto, il settore absidale della chiesa fu sottoposto a una profonda ristrutturazione. Tenendo conto degli altri incarichi eseguiti da Lorenzo e Iacopo nella basilica vaticana – sicuramente l'ambone e, forse, le transenne – nonché della stima e del favore più volte dimostrati dal grande papa della famiglia dei Conti di Segni nei loro confronti, non è da escludere che durante i lavori precedentemente ricordati ai medesimi artisti possa essere stato affidato il rinnovamento dell'intero mobilio presbiteriale.

A Cosma, figlio di Iacopo, si deve invece l'erezione del ciborio dei Santi Giovanni e Paolo a Roma, anch'esso demolito in conseguenza delle nuove norme liturgiche sancite dalla Riforma Gregoriana, mentre alla mano di Drudo *de Trivio* è sicuramente riferibile, in virtù dell'iscrizione tuttora presente sull'opera, la poderosa struttura a due ordini collocata nel duomo di Ferentino, oltre allo scomparso baldacchino della chiesa di Civita Lavinia.

Un possibile termine *post quem* per l'inserimento del ciborio sul presbiterio della cattedrale di Civita Castellana potrebbe essere fornito dalla notizia della prima invenzione delle reliquie dei Santi Marciano e Giovanni, eseguita il 18 ottobre del 1230 da Pietro, vescovo civitonico, alla presenza di Giovanni Parente, ministro generale dell'Ordine dei Francescani, e di altri duecento Frati Minori. Poiché è quasi certo che il fatto fu determinato dalla volontà di sostituire l'altare maggiore, così come accadde nel 1749, quando l'antico elemento di arredo medievale venne rimpiazzato dall'attuale massiccia struttura tardobarocca, si può supporre che l'erezione del soprastante ciborio sia stata successiva all'anno 1230. Concorda con questa ipotesi anche il confronto con il lavoro eseguito nel 1231 nella cripta del duomo di Anagni: dopo la rimozione dell'altare *per manus magistri Cosme*, cioè ad opera di Cosma, figlio di Iacopo, furono rinvenute al suo interno le sacre reliquie di San Magno, che vennero subito risistemate in una nuova suppellettile appositamente fabbricata. Ciò potrebbe essersi verificato anche a Civita Castellana, nell'ambito dell'opera di rinnovamento degli arredi presbiteriali del duomo: in tal caso la realizzazione del ciborio sarebbe quindi da assegnare alla medesima fase decorativa e costruttiva dell'altare maggiore, oppure a quella che precedette il probabile ultimo incarico svolto dai marmorari romani nella cattedrale, testimoniato dalla presenza della firma relativa agli artefici su uno dei due grandi plutei marmorei frutto dell'attività artistica in comune dei *magistri doctissimi* Luca di Cosma e Drudo *de Trivio*[295].

295 Un altro punto a favore della possibile attribuzione del ciborio della cattedrale di Civita Castellana a Cosma scaturisce dal confronto con l'analogo arredo presbiteriale esistente nel duomo di Anagni. Recenti

Le transenne (*figg. 89a,b*) sono le uniche parti dell'arredo cosmatesco che sono rimaste intatte dopo la radicale trasformazione tardobarocca; ciò fu forse dovuto alla vistosa policromia delle tessere musive in pasta vitrea e alla forma particolare delle sculture stilofore, fattori estetici di notevole richiamo che possono aver contribuito a evitare il loro smantellamento. Già in precedenza spostate dalla posizione originaria, poiché, come scrive Cardinali, al tempo di monsignor Tenderini si trovavano *all'ingresso della porta maggiore della chiesa dall'uno all'altro lato*, le due suppellettili cosmatesche furono murate nel 1731 sulle pareti interne dell'Oratorio del Sacro Cuore di Maria[296], un modesto edificio in blocchi di tufo e di forma rettangolare che si addossa al fianco sud-est del transetto del duomo.

Dalla lettura della formula dell'iscrizione, scolpita sulla fascia marmorea piana compresa tra la banda superiore a mosaico e la soprastante cornice della transenna di dimensioni maggiori

DRVD' ET LVCAS CIVES ROMANI MAGR̄I DOCTISSIMI HOC OPVS FECERVNT

si ricava la notizia secondo la quale durante il completamento degli arredi liturgici del duomo di Civita Castellana fu chiamato a collaborare *magister Drudus de Trivio*, un artista estraneo a quella bottega di Lorenzo che, come dimostrano le tre epigrafi presenti sugli architravi dei portali e sulla trabeazione dell'arcone del portico, fino ad allora aveva esercitato l'attività architettonico-decorativa nella fabbrica in condizioni di assoluto monopolio.

La cooperazione tra marmorari non appartenenti alla medesima famiglia è una circostanza che si verifica in pochi casi eccezionali, poiché normalmente essi preferivano lavorare da soli oppure con l'aiuto dei figli, in maniera tale da mantenere le committenze più ricche e i relativi introiti all'interno della propria officina. Negli incarichi di un certo rilievo riferibili ai cosiddetti maestri Cosmati questa particolare 'associazione tra professionisti' si ritrova infatti solamente nel gigantesco candelabro per il cero pasquale di San Paolo fuori le mura, firmato da Nicola d'Angelo con Pietro Vassalletto, nell'ambone di San Pietro ad Alba Fucens, eseguito da Giovanni di Guido e Andrea e nel ciborio di San Paolo fuori le mura, eretto da Arnolfo di Cambio con il socio Pietro. Nelle formule delle tre iscrizioni si nota tut-

contributi (Bassan 2006, p. 71), prendendo in esame i dati cronologici e i caratteri stilistici, hanno infatti messo in relazione tale elemento, ancora *in situ* e composto da una struttura a doppio ordine di colonnine che concorda con la descrizione dello scomparso ciborio del duomo civitonico, con la figura del marmoraro figlio di Iacopo.

[296] Cardinali 1935, p. 31, n. 4. Il pluteo più grande è inserito nella parete nord, vicino alla scala curvilinea settecentesca che collega la piccola fabbrica con la zona presbiteriale del duomo, mentre il secondo è collocato sul lato opposto, in adiacenza al muro di confine con gli altri ambienti dell'Episcopio.

tavia come il diverso ruolo svolto da ciascuno degli artefici nella fase progettuale ed esecutiva dell'opera sia volutamente messo in evidenza: nel candelabro di San Paolo fuori le mura il verbo, declinato alla terza persona singolare, si riferisce a Nicola d'Angelo, e la responsabilità artistica di Pietro Vassalletto è quindi chiaramente secondaria; nel pulpito di San Pietro ad Alba Fucens sono specificati lo *status* privilegiato, la cittadinanza romana e la grande notorietà di Giovanni di Guido, mentre Andrea è posto su un piano diverso, e figura soltanto quale suo 'collega' minore; ancora più marcata è la differenza esistente tra gli autori del ciborio di San Paolo *extra muros*, dove la firma è addirittura scissa in due parti, scolpite su altrettanti settori della struttura. L'azione principale è anche qui riferita al solo Arnolfo; al contrario, Pietro è invece menzionato come semplice *socius*, espressione limitativa che dimostra il rango subalterno e il suo scarso apporto professionale nella realizzazione del lavoro, probabilmente ideato *in toto* dal grande maestro toscano. L'analisi sintattica dell'iscrizione visibile sulla transenna del duomo di Civita Castellana testimonia invece come in questo caso, a differenza di quanto si riscontra nei tre esempi appena ricordati, Drudo *de Trivio* e Luca di Cosma siano posti sul medesimo piano artistico: la forma verbale *fecerunt* si riferisce infatti a entrambi gli artefici, i cui nomi sono inoltre accompagnati dalla qualifica di *magistri* e dall'etnonimo *cives romani*. Nella frase è anche presente l'orgoglioso e autoelogiativo termine *doctissimi*, attributo già utilizzato dai membri della bottega nella firma posta sull'architrave del portale mediano della stessa chiesa civitonica, eretto da Lorenzo e Iacopo parecchi anni prima; questa identità tra le due epigrafi fa pertanto pensare a una probabile ispirazione di Luca al lavoro dei suoi antenati, indice di un preciso riferimento, anche nelle espressioni linguistiche, all'eredità di famiglia, un rapporto molto stretto e costante che condiziona inoltre la composizione dell'insieme e i singoli dettagli architettonici e decorativi dei plutei, a conferma del permanere delle idee progettuali sviluppate in precedenza all'interno dell'officina romana.

Dal confronto con il testo adottato sul portale maggiore, dove il soggetto, pur essendo il verbo riferito a tutti e due gli artisti, rimane sempre Lorenzo, che eseguì l'opera *cum Iacobo filio suo*, nella formula incisa sulle transenne si nota, oltre alla sua collocazione molto più nascosta e alla già ricordata parità di *status* per Drudo e Luca – i quali erano inoltre probabilmente coetanei, come si rileva dall'analisi cronologica delle altre strutture a loro attribuibili – prova di un'effettiva e proficua collaborazione professionale, l'ulteriore sottolineatura della comune cittadinanza romana, evidenziata mediante l'impiego del termine *cives* per entrambi gli artefici, nonché la posposizione della qualifica di *magistri* e dell'attributo *doctissimi*.

Nell'attestato scolpito sul pluteo sono quindi presenti tutte le informazioni necessarie per indicare la paternità dell'*opus*, la grande fama e il prestigioso

luogo di nascita dei due maestri marmorari; sono omessi soltanto il toponimo *de Trivio* per Drudo, specificazione del rione di provenienza, e l'usuale genitivo patronimico *Cosmae* per Luca, particolare che testimonia il suo ormai avvenuto affrancamento dalla figura paterna. Quest'ultima caratteristica della firma civitonica rende molto probabile l'ipotesi che l'arredo del duomo sia stato completato parecchi anni dopo il 1231, quando Luca, insieme al fratello Iacopo, aiutò il genitore nell'esecuzione del pavimento della cripta del duomo di Anagni. Esaminando le date degli altri lavori a cui prese parte, nonché le fonti documentarie nelle quali è menzionato, si nota infatti che se ad Anagni è solo *filius* di Cosma, nel successivo completamento del chiostro di Santa Scolastica a Subiaco, eretto insieme agli stessi due membri della famiglia intorno alla metà degli anni Trenta del XIII secolo, Luca è come loro ritenuto un artista *in marmoris arte peritus*, ed è pertanto già posto sul medesimo livello professionale del padre, poiché la forma del verbo, *fecerunt*, adottata nell'iscrizione, si riferisce a tutti e tre gli artefici. Nel duomo di Civita Castellana è invece già *magister*, cioè è sicuramente adulto e ormai famoso: il suo nome ricompare inoltre con questa qualifica in due notizie d'archivio del 7 novembre del 1254 e del 7 dicembre del 1255, che devono tuttavia essere considerate appartenenti a un'epoca molto più tarda rispetto alla presumibile data di realizzazione dei plutei.

Contrariamente a quanto avviene per la carriera di Luca di Cosma, nelle iscrizioni presenti sulle poche opere a lui attribuibili Drudo *de Trivio* è sempre indicato come *magister*; non si conosce quindi la sua attività giovanile, e si deve ritenere che gli incarichi svolti negli edifici religiosi di Roma e del Lazio appartengano a una fase ormai matura della sua produzione architettonica e scultorea. Poiché la struttura a due ordini della cattedrale di Ferentino può essere assegnata agli anni compresi tra il 1231 e il 1238, e il ciborio di Civita Lavinia, oggi scomparso, fu eretto nel 1240 da Drudo insieme al figlio Angelo, il cui nome non compare in nessuna delle altre imprese artistiche del genitore, è lecito supporre che i plutei siano stati realizzati alla fine del terzo decennio del XIII secolo, nell'ultima fase decorativa del duomo di Civita Castellana; questa data trova inoltre un corretto riscontro cronologico sia con il *curriculum* professionale di Luca che con i lavori presumibilmente attuati nel 1230 sull'altare maggiore della chiesa.

Da queste considerazioni risulta quindi probabile che nel periodo compreso tra gli interventi nella cripta del duomo di Anagni e nel chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco e l'esecuzione delle due transenne civitoniche, Cosma e Iacopo *alter* siano deceduti, oppure Luca abbia abbandonato la bottega paterna, ipotesi, questa, senz'altro meno credibile. In effetti, dopo il completamento del chiostro nell'abbazia benedettina sublacense, che la maggior parte degli studiosi attribuisce all'incirca al 1235, non risultano altri lavori di Cosma e Iacopo; l'improvvisa scomparsa dei due marmorari potrebbe pertanto

aver causato la definitiva crisi dell'officina laurenziana, già in forte declino per l'avvento di nuove forme artistiche ed espressive sviluppate dalla concorrente dinastia dei Vassalletto, che dopo la morte di Innocenzo III e la salita al soglio pontificio di Onorio III aveva sostituito la famiglia di Lorenzo nei principali cantieri di Roma e del Lazio, come dimostra la feconda attività dei suoi membri a San Saba, nei chiostri di San Giovanni in Laterano e di San Paolo fuori le mura e nella basilica di San Lorenzo al Verano, nonché nello stesso duomo di Anagni, la cui decorazione fino a poco tempo prima era stata affidata a Cosma e ai suoi figli Luca e Iacopo.

La struttura architettonica dei due elementi mette in luce la loro appartenenza a un tipo molto comune tra le suppellettili chiesastiche del tardo Medioevo, che trova dei significativi termini di paragone con le transenne poste sul fronte anteriore della *schola cantorum* di San Saba, opera firmata da Vassalletto, e con gli altri plutei visibili sul presbiterio di San Lorenzo fuori le mura, anch'essi attribuiti alla medesima dinastia di marmorari romani e relativi a una fase cronologica molto vicina a quella di più probabile riferimento per il lavoro di Luca di Cosma e Drudo *de Trivio* nel duomo civitonico. Le affinità tra queste strutture sono talmente evidenti da aver condotto alcuni storici dell'arte del passato all'ipotesi di assegnarle a un'unica bottega, teoria che in base all'esame approfondito delle iscrizioni e dei singoli caratteri stilistici si è dimostrata tuttavia infondata[297].

Le transenne presbiteriali, importanti parti dell'arredo ereditate dal mobilio liturgico delle basiliche paleocristiane e dell'alto Medioevo – dove le lastre di marmo, che servivano a suddividere i diversi settori dell'edificio, erano prive di incrostazioni policrome e venivano riempite con disegni figurativi o geometrici di varie forme, molte delle quali costituirono la principale fonte di ispirazione per gli artisti marmorari romani del XII e XIII secolo – nella tarda *età di mezzo* conobbero un rapido sviluppo dalle piccole e semplici balaustre decorate con motivi simili alle soluzioni geometriche dei litostrati – tra le quali, ad esempio, si ricordano quelle ancora oggi presenti nella cattedrale di Ferentino, opera di *magister Paulus* dell'epoca di Pasquale II (1099-1118) o nella chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma, erette durante il successivo pontificato di Callisto II (1119-1124) – fino ai modelli citati in precedenza, che potrebbero derivare dai due prototipi, i cui resti sono conservati nelle Grotte Vaticane e nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, entrambi riferibili probabilmente all'attività professionale comune di Lorenzo e Iacopo o di quest'ultimo da solo[298].

[297] Secondo CLAUSSE 1897b, p. 276, le transenne furono eseguite a Roma e nella stessa bottega di marmorari, ma a qualche anno di distanza le une dalle altre. I due plutei furono fatti per primi e servirono da modello per quelli di San Lorenzo fuori le mura.

[298] Se tale osservazione, che meriterebbe ulteriori approfondimenti, venisse confermata, i plutei civitonici potrebbero essere considerati il punto di arrivo di esperienze architettoniche e decorative già maturate da tempo all'interno della bottega laurenziana.

Rispetto agli esemplari di San Saba e di San Lorenzo al Verano, nelle transenne della cattedrale di Civita Castellana si nota una maggiore complessità, che deriva dalla presenza di due sculture, un leone (*fig. 90a*) e una sfinge (*fig. 90b*), inserite in funzione di sostegno per le colonnine tortili incrostate di mosaici[299]. Sia se tali balaustre vengano considerate i pannelli frontali di chiusura di una *schola cantorum* o anche se rappresentavano gli elementi di una recinzione presbiteriale, ci troviamo quindi di fronte a un terzo stadio simbolico nell'itinerario che doveva affrontare il fedele per aspirare alla salvezza della propria anima: a Civita Castellana questo ideale percorso liturgico aveva inizio con le numerose rappresentazioni antropomorfe e zoomorfe inserite sul portico e proseguiva con i felini stilofori e l'aquila che custodivano – in basso e in alto – il portale maggiore; all'interno, le fiere sui plutei formavano pertanto un terzo livello gerarchico, ed è da supporre che altri due animali, probabilmente dei leoni o dei grifi, si trovassero sui braccioli del seggio episcopale, così come ancora oggi si osserva nella cattedra di Santa Maria in Trastevere, anch'essa riferibile all'attività artistica dell'officina laurenziana.

La funzione apotropaica delle due sculture collocate sulle transenne è confermata dalle immagini scelte da Luca e Drudo *de Trivio*, che riproducono fedelmente le diverse caratteristiche fisiche e comportamentali codificate nei bestiari del XII e XIII secolo. Il significato allegorico del leone, l'animale maggiormente utilizzato per questo genere di 'segnali visivi' del tardo Medioevo, è ben noto: simbolo del trionfo del Bene sulle forze del Male e anche di resurrezione, poiché si riteneva che soffiasse in bocca ai propri cuccioli nati morti per rianimarli, ha gli occhi 'penetranti' al pari di quelli della capra, in grado di scrutare nell'aldilà. Quando era inserito in coppia svolgeva di solito compiti di giustizia e rappresentava il potere temporale, secondo quanto contenuto nella descrizione biblica del trono di Salomone[300]; poteva inoltre assumere un ruolo demoniaco[301], oppure cristico[302]. La sfinge, figura enigmatica per antonomasia, metà uomo e metà leone, nelle complesse teorie teologico-simboliche del periodo corrispondeva invece a un tema di 'ammonimento', ma forse la sua presenza nel pluteo minore della cattedrale di Civita

[299] In Tarquini 1874, p. 93, si identificano le sculture in un leone, un orso e una scimmia. Questa interpretazione errata viene ripresa anche in Del Frate 1897, p. 52.

[300] "Il re fece costruire un trono d'avorio e lo rivestì d'oro fino; questo trono aveva sei gradini, delle teste di toro alla spalliera e due bracci, uno di qua e uno di là, ai lati della sedia; un leone stava accanto a ciascuno dei due bracci; altri dodici leoni stavano sui gradini, sei da questo lato e sei dal lato opposto". La descrizione, citata in Beigbeder 1989, p. 176, è tratta dal Vecchio Testamento (*I Re*, X, 18-20).

[301] "Siate sobri e state in guardia! Il diavolo, nostro avversario, si aggira come un leone ruggente in cerca di chi divorare" (*Prima Epistola di San Pietro,* V, 8, traduzione in Beigbeder 1989, pp. 176-177).

[302] Nell'*Apocalisse* uno dei vegliardi dice a San Giovanni: "Non piangere! Ecco che ha vinto il leone della tribù di Giuda, il rampollo di Davide: ha conquistato il potere di aprire il libro e di rompere i sette sigilli" (*Apocalisse*, V, 5, traduzione in Beigbeder 1989, p. 177).

Figg. 90a,b – Civita Castellana, duomo, il leone della transenna di sinistra e la sfinge della transenna di destra (foto dell'A.)

Fig. 91 – Civita Castellana, duomo, la scultura antropomorfa della transenna di sinistra (foto dell'A.)

Castellana riveste altre connotazioni di tipo antiquario che verranno trattate più diffusamente in seguito.

È invece da escludere che le piccole statue poste sui fianchi dei pilastrini laterali siano pertinenti alle transenne: si nota infatti con facilità come esse siano distaccate dalla struttura adiacente, e anche i loro caratteri stilistici le differenziano in misura notevole dagli altri due animali stilofori[303]. La scultura posta in corrispondenza del pluteo più grande mostra un leone che tiene tra le zampe un uomo nudo (*fig. 91*). È nota l'allegoria del personaggio privo di indumenti, metafora del 'vizio della carne', che nelle usuali interpretazioni dicotomiche dell'epoca veniva spesso contrapposto a una seconda figura vestita, mediante la quale era invece evidenziato il 'vizio dello spirito'. Questo genere di rappresentazioni sul ruolo peccaminoso della nudità trovava moltissimi riferimenti nelle pagine della Bibbia – ad esempio nelle parole dell'evangelista Luca[304], che individuava in essa l'immagine del demonio – anche se, come di norma nell'espressionismo dualistico medievale, il significato negativo in alcuni casi era totalmente invertito: se l'uomo adulto spogliato simboleggiava la lussuria, il cedere alla tentazione della carne, la presenza di un fanciullo senza vesti serviva invece a manifestare il candore dell'anima. In un'altra interpretazione 'positiva' della nudità, che faceva riferimento all'Apocalisse, gli eletti potevano essere dotati di abiti di luce, oppure rimanere scoperti, poiché i giusti, "rivestendo il Cristo non saranno vestiti che della loro innocenza e dello splendore della loro bellezza", ritornando in questo modo allo stato puro dell'infanzia.

Nella scultura adiacente al pluteo del duomo di Civita Castellana – il cui soggetto si ritrova anche nel bassorilievo inserito su uno degli archetti che coronano all'esterno l'abside mediana della medesima chiesa, dove le gambe dell'uomo finiscono con due code di serpente – il significato simbolico è tuttavia estremamente chiaro: la posizione della figura antropomorfa, che è seduta tra le zampe del leone con gli arti inferiori aperti e mostra con sfrontatezza i genitali, evidenzia come l'autore dell'opera abbia indubbiamente voluto rappresentare il peccato della lussuria[305].

I trattamenti delle masse muscolari, delle criniere e delle orbite degli occhi – assai diversi dalla maniera adottata per gli stessi dettagli nelle due sculture zoo-

303 Questa ipotesi, avanzata in Claussen 1987, p. 145, è ripresa anche in Bassan 1992, p. 718.

304 *Atti degli Apostoli* (XIX, 13).

305 Questo tema, frequente nell'età romanica, dell'essere umano 'accovacciato', che in alcuni casi svolge il ruolo eroico di telamone o di atlante, fungendo da ideale puntello alla Chiesa, nel lavoro civitonico serve invece a mettere in risalto la sua grande 'infamia'; ciò accade infatti in numerose altre immagini del genere, tra le quali quelle di Saint-Sernin, in cui, come a Civita Castellana, i personaggi della 'Grande Babilonia' reggono il collo del leone con le loro enormi mani, o nel cosiddetto 'lussurioso di Chameynat', che alza le braccia verso il cielo infilandole nelle fauci di due felini, simulacri dell'appetito sessuale. In Bessone-Aurelj 1935, p. 86, si interpreta invece la figura umana posta tra le zampe della fiera come "il piccolo uomo, che domina il leone ruggente o il destino che sia, con la sua baldanza e il suo coraggio".

morfe stilofore delle transenne – nonché la definizione molto particolareggiata delle frange di pelo tra le zampe – particolare che non si riscontra nelle statue sicuramente pertinenti ai plutei – mettono in luce l'affinità esistente tra le fiere che fiancheggiano i pilastrini e i leoni del portale, eseguiti alcuni decenni prima da Lorenzo e Iacopo, e rendono in ogni caso probabile la loro appartenenza a una mano diversa da quella alla quale si devono la sfinge e l'altro felino.

È impossibile conoscere la funzione originaria e la collocazione di tali elementi scultorei estranei nel primitivo arredo liturgico del duomo di Civita Castellana: le notevoli dimensioni e la presenza di un incasso piano sul dorso di entrambi gli animali rendono infatti improbabile il loro impiego nella cattedra episcopale; forse essi erano posti a guardia di una porta secondaria, oppure erano destinati a 'custodire' una delle altre suppellettili, ormai perdute, della cattedrale, quali l'ambone, come a Santa Maria di Castello a Tarquinia, o i sedili del coro, sul modello dei leoni visibili sul presbiterio di San Lorenzo fuori le mura a Roma.

L'inserimento della sfinge sul pluteo più piccolo è un'ulteriore testimonianza dell'epoca tarda in cui fu realizzato il lavoro di Drudo e Luca di Cosma: tali rappresentazioni non sono infatti molto comuni nel vasto repertorio iconografico dei marmorari romani, e si riscontrano soltanto nel pieno XIII secolo[306]. Un raro esempio di scultura architettonica con un soggetto simile, che non risulta inoltre mai adottato dai membri della famiglia di Lorenzo, è presente nel duomo di Ferentino, dove un leone e una sfinge sono collocati sui due lati di una porta interna; poiché nella stessa chiesa del Lazio meridionale è conservata un'altra opera attribuita dall'evidenza epigrafica a Drudo, il ciborio a due ordini che sovrasta l'altare maggiore, è possibile ipotizzare che sia queste fiere che quelle del duomo civitonico siano state eseguite dal medesimo artista proveniente dal rione romano *de Trivio*.

L'impiego di un tema allegorico di derivazione egizia, ma chiaramente copiato dai numerosi esemplari trasportati a Roma durante l'età imperiale e ancora *in situ* nel Medioevo, dimostra come la figura della sfinge avesse perso quelle connotazioni simbolico-religiose originarie che in precedenza avevano condizionato le scelte delle alte gerarchie ecclesiastiche, secondo le quali la visione acritica di simulacri pagani poteva ancora rappresentare un pericolo per le menti impreparate dei fedeli; in questo momento storico, nel quale la Chiesa aveva raggiunto il massimo del proprio potere anche nella sfera temporale, e ormai pienamente affermata rappresentava il punto di riferimento per l'intero

306 Tra gli esempi di sfingi, quelle che sorreggono le colonne del secondo ordine del portale di Sant'Antonio sull'Esquilino, databile al 1269, la sfinge posta sulla base del candelabro per il cero pasquale nella chiesa di Santa Maria in Gradi a Viterbo, eseguita dal frate domenicano *Paschalis* nel 1286, le rappresentazioni sull'ambone di San Cesareo a Roma, le sculture vassallettiane nel chiostro di San Giovanni in Laterano.

Occidente, era possibile l'adozione negli stessi edifici di culto di elementi antichi che incuriosivano per la loro bellezza intrinseca e per il mistero: a essi venivano inoltre attribuite nuove valenze metaforiche e di tipo 'didascalico-visivo' del tutto compatibili con la liturgia, e anzi necessarie per un più idoneo svolgimento dei riti cristiani. Nell'uso di sfingi e di altre figure di matrice pagana si deve quindi individuare una sorta di nostalgia degli ambienti più colti della società romana del tardo Medioevo verso un glorioso passato di cui era riconosciuta la grandezza e lo splendore e al quale si faceva costante riferimento anche per le espressioni artistiche, una sorta di 'componente antiquaria', condita in qualche caso da una vena di vero e proprio collezionismo, che contraddistingue la rinascita culturale dell'Urbe nel XII e XIII secolo.

La certezza che i marmorari avessero compreso in pieno, sicuramente studiando i numerosi esemplari conservati nella capitale, la natura psicologica di queste immagini, nel caso della sfinge della cattedrale di Civita Castellana – sintesi dell'uomo e del leone – è dimostrata dall'impressione di estrema staticità e di quiete che essa suscita nell'osservatore; la figura, riprodotta in posizione perfettamente frontale, ha infatti lo stesso sguardo inespressivo ed enigmatico dei prototipi egizi, anche se purtroppo il notevole logoramento del marmo le ha fatto perdere alcuni dei principali caratteri fisiognomici del volto.

Nella forma delle due sculture stilofore inserite sui plutei si nota anche un'ispirazione, forse involontaria, ai candelabri per il cero pasquale, elementi dell'arredo liturgico largamente presenti negli edifici religiosi del Medioevo, la cui tipologia si era sviluppata, a partire dalle semplici strutture in legno dei primordi del Cristianesimo, fino alle grandi colonne tortili di marmo del XII e XIII secolo, spesso sorrette da animali, anche qui adattati in funzione apotropaica.

Dall'esame ravvicinato delle fiere civitoniche scaturisce un ulteriore osservazione, fondamentale per chiarire quale potesse essere il sito originario dell'opera di Luca e Drudo *de Trivio* all'interno del duomo primitivo. In tutti gli esempi di disposizione romanica, infatti, le belve – normalmente situate sui due lati della struttura architettonica 'da proteggere' – sono rivolte all'interno, in funzione di ammonimento per colui che varca il 'sacro' ingresso, nei confronti del quale volgono lo sguardo vigile e severo. Nelle transenne della cattedrale di Civita Castellana il leone posto sul lato del pluteo con la firma mostra una torsione della testa verso l'esterno, e anche i suoi occhi guardano a sinistra, mentre l'atteggiamento della sfinge della balaustra più piccola non può invece esserci di aiuto, poiché la sua canonica espressione fissa ed enigmatica ha impedito all'artefice di impiegare una direzionalità diversa da quella frontale.

I due pezzi dell'arredo cosmatesco erano sicuramente situati l'uno di fianco all'altro: quello più grande si trovava alla sinistra dell'osservatore, mentre il secondo era collocato sulla sua destra. Tale ipotesi è confermata anche

dall'analisi ravvicinata degli elementi che costituiscono le estremità dei plutei. In corrispondenza delle colonnine tortili la cornice è infatti continua, e gira a 90 gradi proseguendo anche sul fronte interno (*fig. 92a*); sul settore opposto, invece, il pilastrino e la cornice sono tagliati in senso verticale e recano le tracce di elementi di connessione – delle sporgenze marmoree rettilinee appena sbozzate – sia in alto, in corrispondenza della cornice stessa (*fig. 92b*), che in basso, all'altezza della base delle paraste, la cui fattura dimostra come anticamente entrambe le transenne si addossassero ad altre strutture liturgiche o a un muro.

Le notevoli analogie – sia dal punto di vista strettamente tipologico che per quanto riguarda la formula epigrafica utilizzata per la firma – riscontrate in precedenza tra il lavoro di Drudo *de Trivio* e Luca di Cosma e le numerose opere della famiglia di Lorenzo, si ritrovano nei singoli dettagli scultorei e decorativi dei plutei, particolarità notata anche da Gandolfo, secondo il quale nelle due transenne è in effetti chiaro "lo sforzo comune di adeguare un linguaggio figurativo ancora legato al lessico di Lorenzo e di suo figlio Iacopo (...) a novità formali tipicamente vassallettiane, con risultati di evidente impaccio particolarmente sul piano compositivo"[307]. È necessario pertanto esaminare con maggiore attenzione i caratteri stilistici del lavoro civitonico, mettendo a confronto le soluzioni compositive scaturite dall'eccezionale collaborazione tra i due artisti e gli incarichi svolti dagli altri membri della bottega laurenziana, tanto più che questo nella cattedrale di Civita Castellana è l'ultimo intervento attribuibile con certezza a uno dei componenti la gloriosa e prolifica dinastia di marmorari romani.

La decorazione della gola rovescia che forma la cornice superiore delle due transenne è simile a quella adottata nell'ambone di Santa Maria in Aracoeli, nel portale maggiore e nel portico del duomo di Civita Castellana: su di essa si notano infatti i medesimi motivi a foglia lesbia, con le lancette centrali e i fiori a cinque petali, impiegati nelle architetture di Lorenzo e di Iacopo. Tale genere di ornamento scultoreo, che trae la propria fonte di ispirazione dai ruderi dei monumenti di epoca imperiale, si riscontra anche nell'attività progettuale degli altri marmorari estranei alla famiglia di Lorenzo, e in particolare in diverse opere dei Vassalletto e sull'altare della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo a Roma.

È molto difficile comprendere quale sia stato il ruolo individuale svolto da Drudo *de Trivio* e da Luca nell'esecuzione dell'incarico: i pochi lavori a loro

[307] Gandolfo 1984, p. 69. Anche in Bassan 1992, p. 718, si ritiene che sia "evidente la confluenza nei plutei di due tradizioni formali distinte, benché prossime, facenti capo l'una alla bottega di Cosma e di Iacopo, suo padre, l'altra a quella dei Vassalletto; a quest'ultima si collega esplicitamente lo scoperto gusto antiquariale delle teste leonine e dell'immagine della sfinge, un gusto che, qui ancora incerto, caratterizza intensamente la successiva attività di Drudo".

Figg. 92a,b – Civita Castellana, duomo, dettaglio della cornice della transenna di destra e della soluzione di aggancio della transenna di sinistra (foto dell'A.)

sicuramente ascrivibili non consentono infatti di delinearne in modo preciso la personalità artistica, e ciò vale in particolare per Luca, del quale sono noti soltanto due interventi, il litostrato cosmatesco nella cripta del duomo di Anagni e il completamento del chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, entrambi tuttavia realizzati in collaborazione con il padre Cosma e con il fratello Iacopo. Un tentativo in tal senso è stato fatto dal Giovannoni, secondo il quale a Drudo *de Trivio* sarebbe da assegnare il pluteo più grande, mentre il suo collega fu probabilmente il responsabile unico del pilastrino laterale di questa transenna e di tutta quella più piccola[308]. Con l'ipotesi del Giovannoni, accettata da tutti gli storici dell'arte medievale che si sono successivamente occupati del problema[309], non concorda invece il Claussen, che individua in Luca l'autore della decorazione a mosaico, e attribuisce a Drudo la paternità delle sculture a tutto tondo[310].

[308] Giovannoni 1904a, pp. 21-23.
[309] Cardinali 1935, p. 31, nota 4; Mastrocola 1962, p. 407.
[310] Claussen 1987, p. 146.

Sappiamo tuttavia con certezza che i due artisti romani lavorarono *in loco*. Una notizia contenuta nella visita pastorale del vescovo Tenderini del 1738, oggi scomparsa ma vista e riportata dal Cardinali, ci informa infatti come sul retro della transenna più grande fosse scolpita la seguente dedica, il cui testo dimostra che i due plutei furono realizzati con materiali di spoglio di età tardoantica provenienti dal territorio intorno Civita Castellana[311]:

PROPAGATORI ORBIS TOTIVS RESTITVTORI LIBERTATIS CLEMENTISSIMO Q.D.N. IMP. CAES. F.L. VAL. CONSTANTINO P.F. INVICTO SEMPER AVG. ORDO COLONIAE SVTRINORVM IN MAJESTATIO EIVS

Al contrario di ciò che risulta dall'esame dell'attività professionale di Iacopo, che eseguiva le proprie opere a Roma e poi le spediva suddivise in blocchi numerati che venivano rimontati in cantiere secondo l'ordine indicato dal progettista, Drudo *de Trivio* e Luca hanno quindi agito direttamente sul posto, come aveva fatto poco tempo prima lo stesso Luca nel lavoro svolto insieme al padre e al fratello durante il completamento del chiostro del monastero benedettino di Santa Scolastica a Subiaco, a testimonianza del declino e della scarsità di commesse per la famiglia, al tempo di Lorenzo e, soprattutto, di Iacopo, evidentemente così piena di richieste da rendere necessaria la presenza costante del capobottega nell'officina romana[312].

D'altronde, già una semplice e poco approfondita analisi stilistica è sufficiente a dimostrare come sia rispetto ai prestigiosi incarichi realizzati tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo che agli ancora poco raffinati, ma forieri di grandi potenzialità espressive, prototipi appartenenti alla fase iniziale dell'officina, negli anni in cui furono eretti i plutei della cattedrale di Civita Castellana la dinastia di marmorari capitolini si stesse ormai avviando verso la definitiva conclusione della propria luminosa parabola artistica. Ciò è confermato anche dall'esame dei caratteri dell'epigrafe scolpita sulla transenna più grande: si nota infatti la scarsa cura e attenzione nell'incisione delle lettere, che somigliano a quelle inserite da Drudo *de Trivio* nella firma sul lavabo conservato nel Museo di Palazzo Venezia; rispetto agli accurati intagli delle maiuscole lapidarie romane presenti sui lavori di Lorenzo e di Iacopo, e di quest'ultimo in particolare, si nota una grande diversità, evidente per esempio nelle M e nelle E di derivazione onciale, nella differente altezza e distanza delle singole parole, nei bordi sfrangiati e non perfettamente definiti[313].

311 Cardinali 1935, p. 31, nota 4.

312 Secondo Tomei 1980, p. 108, il ciborio del duomo di Ferentino, firmato da *magister Drudus*, fu probabilmente eseguito a Roma e poi rimontato *in loco*.

313 Di questo avviso è anche Giovannoni (Giovannoni 1904a, pp. 21-22), secondo il quale "forse anche di mano dello stesso 'Drudus' è stata scolpita l'iscrizione, la quale ha caratteri identici a quelli che sono nel

L'analisi dei motivi adottati per la decorazione a mosaico dell'opera mette in luce come la cornice superiore e i pilastrini laterali presentino la medesima partitura geometrica in entrambi i plutei: la prima è realizzata mediante disegni stellari a sei punte inseriti all'interno di una catena orizzontale continua composta da una serie di maglie esagonali, la seconda attraverso la successione di tessere disposte a stella, con lievissime differenze cromatiche tra la transenna di destra e quella di sinistra. Anche la soluzione ornamentale della fascia inferiore è la stessa, e mostra una struttura a triangoli spesso impiegata dai marmorari quale elemento visivo di separazione tra due o più settori, ad esempio nelle colonnine provenienti dall'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola e nel clipeo crucifero della cattedra vescovile di San Saba.

Più interessante è invece l'esame dei motivi di contorno delle specchiature centrali. Si nota subito che la decorazione delle fasce più esterne è uguale in entrambi i plutei; in particolare, la banda superiore è realizzata mediante la successione di stelle a otto punte, alternativamente gialle, rosse e blu, che provengono da una matrice geometrica ottagonale, mentre quella inferiore è composta da tessere disposte a rombo e da altri elementi in pasta vitrea più piccoli che fanno esplicito riferimento al quadrato. Le due bande verticali presentano invece disegni di derivazione esagonale, e mostrano un sistema cosiddetto *a guilloche* spesso impiegato nei litostrati cosmateschi, formato dalla connessione di tessere a losanga rosse e blu, all'interno dei quali si trovano delle stelle a sei punte.

È importante osservare come nella composizione del partito decorativo delle transenne siano presenti quegli stessi motivi geometrici impostati sul quadrato, sull'esagono e sull'ottagono, quindi volutamente diversi tra loro, che erano stati impiegati nelle opere di Iacopo, tra le quali, ad esempio, il portale e la cattedra di San Saba e le colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina. L'ispirazione alle precedenti opere della bottega di Lorenzo si riscontra anche nell'importanza eccezionale attribuita alla fascia mediana, che è ornata con tessere in pasta vitrea di forma romboidale, disposte su quattro file: le due agli estremi sono composte da tessere rosse, mentre le centrali sono arricchite con elementi di colore giallo oro, la cui maggiore valenza cromatica, destinata ad attrarre lo sguardo dell'osservatore, è ulteriormente accentuata mediante l'inserimento di triangolini di colore blu, mentre i rombi che risultano all'interno contengono degli altri quadrati ruotati di 45 gradi, anch'essi di un'intensa tonalità giallo-oro.

lavabo conservato al museo delle Terme: caratteri di tipo gotico-romano irregolare, che unisce alla capitale romana alcune lettere gotiche, come le A, le H, le M, le G ecc. Più che ogni altro marmorario, 'Drudus' sembra incerto riguardo l'epigrafia, tanto che nel ciborio di Ferentino quasi completamente romana è l'iscrizione citata, in cui egli segna il suo nome; goticizzante è invece l'epigrafe posta all'esterno sul listello superiore, che dà indicazione del committente del lavoro".

I punti d'incontro tra la striscia centrale e quelle verticali del pluteo più grande sono evidenziati mediante l'inserimento di grandi stelle a otto punte; ciò si verifica in tutte le file rimaste, ad eccezione della banda compresa tra il terzo e il quarto riquadro da destra, dove il particolarissimo motivo geometrico non viene interrotto. Le peggiori condizioni del mosaico della transenna di dimensioni minori, dove l'unico tra i cinque elementi posti all'incrocio ancora visibili è una stella a sei punte – sicuramente più idonea a proseguire il disegno, simile a quello adottato sui pilastrini, della fascia verticale – non consentono invece ulteriori considerazioni stilistiche.

Abbiamo già avuto modo di sottolineare come questa volontà di porre in evidenza i punti nodali e di variazione nella partitura del mosaico tramite l'inserimento di motivi stellari caratterizzati da una forte policromia e da una diversa impostazione geometrica sia riscontrabile nei lavori di Iacopo, e in particolare nel portale di San Saba; tuttavia, il minore livello qualitativo e la scarsa accuratezza nella progettazione e nell'esecuzione dell'opera da parte di Drudo *de Trivio* e di Luca risulta del tutto evidente osservando la totale assenza di progettualità negli agganci tra le fasce verticali intermedie e le due bande orizzontali superiore e inferiore, dove non esiste una soluzione appositamente studiata, ma l'esito dell'incrocio è lasciato interamente al caso. Non c'è più pertanto quell'attenzione quasi maniacale con la quale Iacopo risolveva anche i dettagli all'apparenza più insignificanti, quella precisione e quella straordinaria perizia da lui dimostrata nel portale e nella cattedra di San Saba, nella porta laterale destra e nel portico del duomo di Civita Castellana, e, soprattutto, nelle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina.

Dall'analisi dei motivi geometrici utilizzati nei due plutei scaturisce inoltre la loro casualità, l'assoluta mancanza di un ordine e di un'armonia formale; tutto ciò sarebbe stato impensabile all'epoca di Lorenzo e in particolare di Iacopo, nelle cui numerose realizzazioni si nota la ricerca esasperata di un convincente bilanciamento policromo e di una perfetta simmetria bilaterale. I modelli architettonici e decorativi sviluppati all'interno della bottega di famiglia fungono ancora da esempio, ma non sono compresi fino in fondo, non sono recepiti i principi alla base della volontà d'arte e delle idee compositive che ispiravano il fare artistico del nonno e del bisavolo di Luca.

Nella stessa successione delle lastre rettangolari di granito verde e porfido rosso inserite nelle specchiature non si ritrova quella regolarità che si sarebbe sicuramente riscontrata se l'opera fosse stata progettata da Iacopo, il quale, soltanto pochi decenni prima, aveva addirittura voluto alternare colonne di materiale diverso nel grande portico della cattedrale di Civita Castellana.

La disposizione dei riquadri lapidei nel pluteo più piccolo

R R R V R V
V R R R V R

e in quello più grande

V R V R V R V R
R R R V R V R R

non mostra infatti alcuna simmetria, e l'unico ordine, probabilmente casuale, che si rileva all'interno delle specchiature, riguarda gli elementi superiori della transenna con l'iscrizione, dove si nota un'alternanza tra le lastre di serpentino verde e quelle di granito rosso.

Un altro fattore di imperfezione che sarebbe stato sicuramente intollerabile per Lorenzo e Iacopo è rappresentato dalla misura diversa dei riquadri, evidente in particolare nel pluteo con la sfinge, dove la terza specchiatura da sinistra ha una larghezza molto più grande rispetto alle altre. Questo difetto disturba notevolmente la percezione dell'opera, ed è un altro indice della grave crisi delle botteghe che facevano esplicitamente riferimento ai principi stilistici del cosiddetto *opus romanum*, destinato in breve a essere soppiantato dalle forme gotiche provenienti dal Nord e importate nell'area romana attraverso la mediazione delle maestranze cistercensi; tali idee moderne trovarono nel toscano Arnolfo di Cambio il maggiore rappresentante del nuovo stile, al quale anche i più classicheggianti maestri marmorari della capitale dovettero ben presto adattarsi per evitare di scomparire definitivamente dalla scena artistica romana.

Si pone a questo punto la necessità di determinare con maggiore esattezza quale fosse la funzione originaria del lavoro firmato da Luca di Cosma e Drudo *de Trivio* e di stabilirne la probabile collocazione nell'ambito dell'intero progetto cosmatesco per le strutture liturgiche del duomo di Civita Castellana, problema che per la sua notevole difficoltà è stato finora colpevolmente trascurato dagli storici dell'arte; nel migliore dei casi essi si sono infatti limitati a una frettolosa e poco impegnativa teoria circa un suo utilizzo come generico 'recinto presbiteriale'[314], ad eccezione di Cardinali, che individua così il luogo occupato dall'opera nella fabbrica antica: "Vicino al pulpito – come nelle antiche chiese – erano disposte le due transenne o plutei a finissimi disegni parimenti in mosaico, che servivano di stalli ai canonici"[315], e di Claussen, la cui ipotesi, essendo la più dettagliata, merita un maggiore approfondimento. Egli ritiene

[314] Secondo Tarquini 1874, p. 93, Lubke 1878, p. 32, e Del Frate 1890, p. 52, le transenne si riferiscono al cosiddetto 'coro degli otto canonici primitivi', mentre in Clausse 1897b, p. 276, si individuano nei due plutei i pannelli che formavano i lati della recinzione del coro. Più dettagliata è l'ipotesi in Gandolfo 1980, p. 347, secondo cui le transenne civitoniche erano un esempio di "un tipo che sappiamo per altro usuale e diffuso, cioè quello dei plutei da coro con il varco centrale custodito da immagini leonine". In Tomei 1980, p. 106, si ritiene invece che le fiere fossero poste a guardia dell'ingresso alla zona presbiteriale. In Pulcini 1981, p. 26, si riprende l'ipotesi in Cardinali 1935, pp. 31-32, secondo la quale i due plutei erano posti vicino all'ambone per la lettura del Vangelo, e serivano da 'stalli' per i canonici. In Montorsi 1983, p. 663, si parla invece di un *septum* che prevedeva la presenza simbolica di fiere guardiane.

[315] Cardinali 1935, pp. 31-32.

che le transenne separassero il presbiterio dalla navata; le colonne tortili sottolinevano l'ingresso mediano al Santuario, mentre i pilastrini erano posti sui lati, a diretto contatto con i sostegni della chiesa. Secondo Claussen la sistemazione attuale delle lastre, murate sulle pareti dell'Oratorio del Sacro Cuore di Maria a circa 60 cm di altezza dal livello del pavimento, indica la sopraelevazione del coro nei confronti della navata; in origine davanti ai due plutei si sviluppava forse una panca, che era delimitata lateralmente dal leone e dalla sfinge, così come avveniva nella cattedrale di Civita Lavinia, dove fungeva da sedile per i canonici.

Purtroppo, se i profondi mutamenti causati alla *facies* primitiva della cattedrale dalle numerose e distruttive trasformazioni avvenute nel corso dei secoli rendono impossibile la conoscenza dettagliata del suo arredo di età tardoromanica, le stesse fonti di archivio non possono fornire testimonianze molto più precise: nei documenti pervenutici i due plutei non vengono infatti mai menzionati direttamente, se si eccettua la già citata visita pastorale del Vescovo Tenderini del 1738 – che è tuttavia relativa a una fase storica nella quale l'edificio aveva già subito variazioni alquanto consistenti – in cui è riportata la notizia circa la presenza delle transenne "all'ingresso della porta maggiore della chiesa dall'uno e dall'altro lato"[316]. Bisogna pertanto ricorrere a ipotesi che si basino sui pochi esempi tipologicamente simili ancora oggi *in situ* e, soprattutto, sull'osservazione e sul rilievo della chiesa attuale; in particolare, riveste notevole importanza il disegno complessivo del pavimento cosmatesco, che verrà analizzato tenendo sempre presente l'autenticità o meno delle sue singole parti.

L'esame del litostrato mette in evidenza come in origine la lunga fascia mediana formata dai 17 cerchi concatenati fosse seguita da un'ampia zona di forma quadrilatera – oggi riempita da una serie di rettangoli musivi riadattati in modo confuso e disarmonico e da un grande motivo centrale a quinconce molto spostato rispetto all'asse della chiesa – che forse corrispondeva al sito di un'antica *schola cantorum*. Poiché le notizie desunte dal Libro Mastro dei lavori settecenteschi ci confermano che il pavimento non ha subito sostanziali modifiche nel corso dei lavori di ristrutturazione della fabbrica, si deve supporre che ci sia stato un intervento non documentato tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVIII, nel corso del quale potrebbe essere avvenuta la demolizione della *schola cantorum*, spianando il suo piano di calpestio e portandolo al livello di quello della navata – normalmente queste aree liturgiche erano infatti rialzate di un gradino o due rispetto alla quota circostante – e ricomponendolo nella forma attuale forse a causa della necessità di inserire una nuova suppellettile fissa.

316 *Ibidem*, p. 31, nota 4.

Confrontando le due transenne del duomo di Civita Castellana con altri esempi tipologicamente simili, e in particolare con i plutei di San Saba, l'ipotesi a prima vista più probabile sembrerebbe quindi quella secondo la quale anch'esse potevano formare gli elementi frontali di chiusura di una *schola cantorum*; anche la loro altezza, 159 cm, sufficiente a impedire la percezione completa di ciò che avveniva nell'interno del recinto, ma nello stesso tempo in grado di consentire la visione dell'altare maggiore, coincide in effetti con le dimensioni verticali delle altre strutture del medesimo genere, la cui fioritura si deve alla riforma liturgica promossa da papa Urbano II (1088-1099)[317]. Normalmente eretti nella navata mediana a diretto contatto con il presbiterio, con il quale formavano un'unica e complessa struttura architettonica, questi settori liturgici erano di solito sottolineati attraverso l'inserimento di una pavimentazione con un disegno particolare – a San Clemente, composta da dodici cerchi concatenati simili a quelli della fascia mediana del litostrato civitonico – che nel caso della stessa cattedrale di Civita Castellana potrebbe essere identificata con il grande disegno a doppio quinconce attualmente spostato in posizione decentrata nel transetto, i cui caratteri formali mostrano in effetti una certa differenza stilistica con la parte iniziale del litostrato e notevoli affinità invece con esemplari più tardi, come il *quincunx* di Santa Maria Nova, chiesa dove lavorò Drudo *de Trivio*. Di solito la presenza delle *scholae cantorum*, elementi di particolare rilievo nel rito cattolico medievale, veniva segnalata anche mediante l'impiego di peculiari soluzioni architettoniche o decorative per i sostegni della navata posti in corrispondenza del loro fronte d'ingresso: a San Lorenzo *extra muros* e a Santa Maria in Aracoeli, ad esempio, erano utilizzate colonne e capitelli 'speciali', mentre a San Clemente l'inizio del recinto coincide con i grandi piloni a pianta rettangolare che suddividono longitudinalmente il colonnato in due settori. Purtroppo la profonda ristrutturazione alla quale fu sottoposto nel Settecento il duomo di Civita Castellana, lavoro che provocò lo smantellamento delle 15 colonne e dei pilastri "che restavano à filo delle Colonne", ci impedisce di formulare ipotesi in tal senso, anche se l'adozione di questo secondo tipo di sostegni potrebbe far supporre per l'ipotetica *schola cantorum* dell'edificio civitonico un andamento simile a quella ancora oggi *in situ* a San Clemente.

Uno dei principali problemi da affrontare nella ricerca della collocazione originaria dei plutei, altro aspetto mai evidenziato da coloro che hanno preso in esame l'opera di Drudo *de Trivio* e Luca di Cosma, riguarda le dimensioni

[317] Analogo avviso anche in Muñoz 1944, p. 50, secondo il quale i plutei di San Saba, di San Cesareo, dei Santi Nereo e Achilleo, di San Lorenzo al Verano e del duomo di Civita Castellana formavano il fronte anteriore delle rispettive *scholae cantorum*. Così pure Giovannoni (Giovannoni 1943, p. 84, note 2, 3), che paragona la disposizione dei plutei ricostruiti a San Saba con quella che doveva occupare in origine i plutei di San Lorenzo *extra muros* e del duomo di Civita Castellana.

notevolmente diverse delle due transenne, la più grande delle quali misura 3,60 m, mentre la seconda è larga soltanto 3,07 m; è necessario quindi tenere conto di questa sensibile differenza, che non è sicuramente casuale, ma deve essere stata senz'altro determinata dalla loro disposizione all'interno del duomo.

Il rilievo della chiesa attuale mette in effetti in luce l'impianto fortemente irregolare e asimmetrico che caratterizzava la cattedrale primitiva, le cui navate laterali si rastremavano verso la zona del presbiterio accentuando la valenza di fuoco prospettico della zona dell'altare maggiore, già esaltata dalla peculiare struttura a triplice livello dovuta alla sovrapposizione dei diversi piani della cripta, delle navate e del presbiterio, nonché dalla sensibile pendenza del pavimento cosmatesco. Come si desume dalla ricostruzione planimetrica dell'edificio medievale (*fig. 93*), la navatella sinistra era inoltre molto più stretta della destra, ed entrambe terminavano con un alto muro di chiusura, sicuramente sovrastato da balaustre di protezione, poiché la differenza tra la quota del presbiterio e il piano di calpestio delle navate, che corrispondeva all'incirca all'odierna, superava i 2 metri.

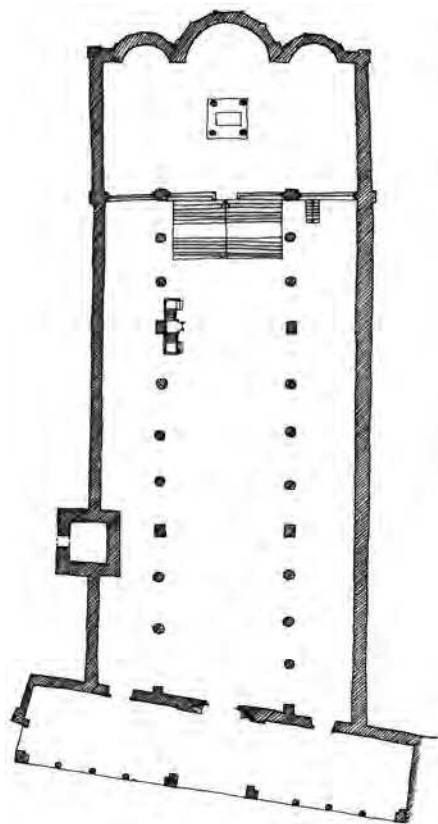



Fig. 93 – Civita Castellana, duomo, ipotesi di ricostruzione della fabbrica nel XIII secolo (disegno dell'A.)

La disposizione degli arredi presbiteriali di età tardoromanica nelle chiese a triplice livello comportava inoltre delle difficoltà pratiche e compositive: durante il loro inserimento bisognava infatti tenere conto della scala di accesso al presbiterio e di quella, unica o doppia, che scendeva nella cripta. Nel duomo di Civita Castellana quest'ultima si trovava al termine della navatella destra, mentre la rampa che portava sul presbiterio era probabilmente posta in corrispondenza dell'attuale.

Proprio la notevole diversità tra le grandezze delle due transenne rende poco probabile la loro funzione di elementi frontali di una *schola cantorum*, poiché l'analisi del pavimento evidenzia come la fascia mediana suddividesse la navata in due parti perfettamente uguali, simmetria che non giustificherebbe la necessità di una simile differenza dimensionale.

L'ipotesi a mio parere più attendibile è quella secondo la quale in origine i due plutei erano posti sul limite del presbiterio, in corrispondenza del punto di arrivo della scala centrale che collegava la zona dell'altare maggiore con il piano della navata[318]. Dal rilievo dell'edificio si riscontra infatti lo sfalsamento verso destra della scatola presbiteriale della chiesa romanica rispetto al settore delle navate, particolare oggi non più percepibile a occhio nudo a causa dell'intervento realizzato negli anni tra il 1736 e il 1740 dall'architetto Gaetano Fabrizi, che riuscì a nascondere con abilità le forti asimmetrie della fabbrica primitiva adottando dei semplici ma efficaci accorgimenti compositivi.

Osservando gli angoli del presbiterio, si nota infatti la variante nella soluzione del nodo murario in corrispondenza delle due scale laterali, nonché il diverso andamento dei grandi pilastri interposti tra il presbiterio stesso e il transetto. La ricostruzione della struttura portante dell'edificio romanico, confermata dal recente ritrovamento di una delle semicolonne originarie nel luogo ipotizzato, permette inoltre di individuare l'entità dello sfalsamento tra l'asse longitudinale del presbiterio e quello delle navate, differenza, confermata anche dall'esame del quinconce più piccolo, il quale risulta decentrato rispetto alla fascia mediana della navata, che corrisponde all'incirca a quella tra le dimensioni dei due plutei.

È pertanto probabile che in origine le transenne fossero addossate alle semicolonne – o ai pilastri – sulle quali poggiava l'arco trionfale; le sculture, il leone e la sfinge, si trovavano pertanto all'interno, e il felino volgeva lo sguardo verso coloro che oltrepassavano il varco intermedio che conduceva all'altare maggio-

[318] Sembra essere questa l'opinione di Claussen (CLAUSSEN 1987, p. 145), il quale, pur non evidenziando la differenza di dimensioni tra le due transenne, ritiene che esse formassero la separazione tra il presbiterio e la navata, con le colonnine tortili incrostate di mosaico che segnalavano l'ingresso mediano all'altare e al Santuario. In seguito tuttavia l'autore indica che l'altezza di 0.60 m nella loro attuale collocazione sul muro corrisponde alla sopraelevazione del coro nei confronti della navata.

re. Il loro ingombro, divenuto inaccettabile dopo il cambio di liturgia sancito con il decreto di riforma del tardo XVI secolo, ne provocò la rimozione, e il conseguente spostamento ai lati dell'ingresso, dove i due plutei furono descritti nella più volte ricordata visita pastorale di monsignor Tenderini del 1738.

CONCLUSIONI

Nelle proprie manifestazioni artistiche i membri della famiglia di Lorenzo mostrano un grande interesse per l'architettura, che trattano tuttavia bidimensionalmente, da sfondo. Non approfondiscono la ricerca sullo spazio, non ricorrono all'uso della terza dimensione: a differenza dell'intervento dei Vassalletto nel chiostro di San Giovanni al Laterano, dove l'impiego della soluzione compositiva con volte a crociera sostenute da colonne ioniche per la copertura degli ambulacri evidenzia l'attento studio dei sistemi costruttivi e strutturali classici, preferiscono inserire nelle loro opere semplici tetti sostenuti da capriate, coerenti con quei tipi religiosi paleocristiani che fungono indubbiamente da modelli di riferimento. Così, nella cattedrale di Civita Castellana il grande atrio (*fig. 51*) viene progettato come una seconda facciata, una sorta di quinta scenica perfettamente parallela al fronte inclinato dell'edificio del quale completa i presupposti tematici, e suscita l'impressione di una sottile e delicata lastra marmorea policroma, collegata alla muratura posteriore soltanto attraverso una copertura a falde, che, in particolare nel settore relativo all'arco mediano, dimostra tutta la propria inadeguatezza dal punto di vista formale e pratico. Il processo progettuale di Iacopo e di Cosma nel duomo civitonico sembra pertanto arrestarsi nel medesimo momento in cui, a loro parere, è raggiunta la perfezione 'sul piano'. Questo fine compositivo è perseguito non solo dai diversi membri della bottega laurenziana ma, in generale, da tutti i marmorari romani, e rappresenta il riflesso di un gusto ben preciso, una volontà d'arte che porta alle estreme conseguenze un altro principio formativo individuato nell'*opus romanum*, e cioè il costante impiego del cosiddetto 'criterio di visibilità': in base all'eccezionale valore assegnato alla percezione ottica vengono sottolineati i settori per i quali è prevista l'osservazione diretta, individuando delle fronti privilegiate da trattare in maniera molto più accurata rispetto alle parti posteriori, giudicate senz'altro meno importanti e significative[1]. Se nei portali la necessità di agire su tre piani giustapposti – abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*), ingresso mediano del duomo di

[1] La particolare valenza attribuita dai marmorari romani alla percezione ottica dell'oggetto è stata già individuata dalla Romanini come l'elemento (dall'autrice definito 'criterio di visibilità') che contraddistingue anche i più tardi lavori di Arnolfo di Cambio (Cfr. ROMANINI 1991b, p. 508). L'impiego di tale metodo da parte dell'artista toscano è ribadito in D'ACHILLE 2000, pp. 41-42: [Arnolfo di Cambio operava] "secondo il 'criterio di visibilità', lavorando di volta in volta il suo materiale anzitutto solo e unicamente nelle parti che dovevano essere visibili e inoltre effettuando una lavorazione calcolante al millimetro i punti di vista dell'osservatore", ed è un'ulteriore testimonianza della continuità della tradizione artistica dei cosiddetti 'Cosmati' nei processi progettuali di Arnolfo.

Civita Castellana (*fig. 16*), monastero di San Tommaso *in formis* (*fig. 74*) – o su un unico livello verticale – basilica di San Saba (*fig. 32*), porta destra del duomo di Civita Castellana (*fig. 47*) – rende ovvia questa soluzione, nei casi in cui l'opera risulta visibile da tutti e quattro i lati si nota in effetti una consapevole scelta gerarchica. Nell'ambone per la lettura del Vangelo della chiesa di Santa Maria in Aracoeli sono decorate soltanto le facce esterne delle lastre di spoglio (*fig. 11*), che nell'interno rimangono invece grezze o mostrano i risultati delle lavorazioni antiche; anche nei plutei che formavano la recinzione presbiteriale della cattedrale di Civita Castellana (*fig. 89a,b*) è adottato il medesimo sistema, poiché sul retro della transenna più grande, in origine sicuramente rivolto verso il presbiterio e quindi nascosto alla vista dei fedeli, Luca di Cosma e Drudo *de Trivio* lasciano scoperta la primitiva iscrizione dedicatoria di età tardoantica. Un altro esempio è il chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco (*fig. 43*), nel quale i fronti principali vengono trattati in modo molto più accurato di quelli che prospettano sull'ambulacro perimetrale. Ancora più evidente è l'impiego di tali principi su una delle colonnine provenienti da San Bartolomeo all'Isola Tiberina (*tav. 4d*) e attualmente collocate nel coro di Sant'Alessio, dove l'epigrafe non segue l'andamento delle finte spirali ma è centrata in modo da poter essere percepita nella sua integrità dagli eventuali osservatori e, pur di raggiungere lo scopo, lo scalpellino non si preoccupa di mandare a capo i singoli termini della frase in modo grammaticalmente scorretto; tuttavia è soprattutto nel portico del duomo di Civita Castellana, nel quale Iacopo e Cosma impostano il proprio intervento architettonico prevedendo una visione perfettamente frontale (*fig. 58*), che si esplicita in pieno l'idea di progettazione bidimensionale e l'uso del 'criterio di visibilità'. Il sontuoso apparato decorativo dell'opera è infatti riservato soltanto al piano verticale rivolto verso la piazza, con ogni probabilità in origine assai più ampia dell'attuale piccolo slargo a forma di trapezio: il portico, eretto su una piattaforma molto rialzata, deve quindi essere traguardato da lontano e con una prospettiva schiacciata che presuppone un unico punto di vista privilegiato, quello ortogonale e all'infinito, che consente, tra l'altro, di percepire il perfetto inquadramento dei portali negli intercolumni. Per questo motivo i settori laterali e posteriori non sono rivestiti in marmo, e la struttura portante costituita da blocchi di tufo squadrati viene lasciata scoperta (*fig. 56*): a Iacopo e Cosma non interessa decorare delle parti secondarie e accessorie, che si possono notare solo attraverso visioni oblique, non considerate evidentemente importanti dagli artefici.

L'attenzione prestata alla componente visiva si configura come un inatteso *trait d'union* – al quale non è di certo estranea la mediazione di Arnolfo di Cambio – tra le opere cosmatesche e quelle realizzate a Firenze nel primo Quattrocento, a loro volta fortemente in debito con la ricca tradizione locale del tardo medioevo, esemplificata in tal senso dalle soluzioni bicromo-linearistiche

della facciata e dell'interno della chiesa di San Miniato al Monte o del battistero di San Giovanni[2]. I marmorari romani, alla pari dei costruttori fiorentini, non esitano a spingersi fino al limite estremo, quello in cui le strutture non sono più reali, ma soltanto verosimili: così l'ordine architettonico, traduzione formale del trilite, il sistema portante per eccellenza, anche dove non svolge un'effettiva funzione resistente viene comunque interpretato attraverso la sua immagine riprodotta sulla superficie muraria. Come nella Cappella Pazzi e nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze le pareti interne sono scandite linearmente dall'ordinanza, soltanto accessoria sul piano statico ma essenziale per ritmare e misurare lo spazio e per collegare tra loro i diversi brani della composizione, nel portico della cattedrale di Civita Castellana l'attico del settore mediano è delimitato da due paraste (*fig. 52*), semplici dettagli decorativi che simulano il sostegno della trabeazione soprastante, anch'essa 'finta' e strutturalmente inutile: l'ordine architettonico subisce pertanto una trasposizione da elemento concreto a simulacro applicato sul piano verticale, diventando una figura astratta, una mera rappresentazione di sé stesso. L'interesse per l'architettura disegnata da parte di Iacopo di Lorenzo è, d'altronde, evidente, e lo porta, addirittura, a riprodurre un ordine architettonico completo, attraverso la combinazione di tessere musive, sulle colonnine di San Bartolomeo all'Isola Tiberina (*fig. 29*).

L'assenza di una ricerca sullo spazio architettonico nelle opere dei membri della famiglia di Lorenzo non va quindi interpretata come la dimostrazione di una loro presunta incapacità a gestire incarichi costruttivi di grande respiro. Si tende spesso a ridimensionare l'importanza del fenomeno artistico dei marmorari capitolini, limitandolo esclusivamente all'attività ornamentale, scultorea o musiva: anche se molti degli interventi cosmateschi sono rivolti all'esecuzione dei litostrati e degli arredi presbiteriali, è invece necessario considerare le stesse suppellettili liturgiche delle vere e proprie microarchitetture, nelle quali i *magistri doctissimi romani* esprimono, insieme alla grande maestria della loro maniera decorativa, ben precise e coerenti concezioni artistiche. Alcune di queste sono foriere di sviluppi estremamente significativi: come abbiamo visto, il portico della cattedrale di Civita Castellana può essere infatti considerato come uno dei principali esempi di quelle 'moderne' tendenze architettoniche che nella Roma del XIII secolo e, soprattutto, a Firenze[3], anticipano alcune delle novità del metodo progettuale quattrocentesco e, in particolare, della maniera compositiva inaugurata da Brunelleschi intorno al 1418[4]. Il capolavoro di Iacopo e di suo

[2] Cfr. Bruschi 2004, pp. 25-28.

[3] Bruschi 2004. Si vedano, in particolare, pp. 28-31.

[4] L'esempio più chiaro di tali tendenze è rappresentato dalla risoluzione dello spazio interno nella chiesa fiorentina di San Miniato, dove una trabeazione - soltanto disegnata sulla parete soprastante e che continua anche lungo il perimetro interno dell'abside - connette tra loro le arcate su colonne e i pilastri con semicolonne dai quali hanno origine gli arconi trasversali della navata (cfr . Bruschi 2004, p. 25).

figlio Cosma è, in effetti, il paradigma di quell'approccio sintattico all'architettura attraverso il quale i marmorari dell'Urbe cercano di attuare il coordinamento visivo e il collegamento tra i vari elementi della propria opera, in modo che ciascuno di essi non si presenti isolato nella sua autonomia, ma sia la parte di un tutto e partecipi al sistema visivo nel suo complesso. La loro formatività presuppone che tali principi siano validi universalmente: i rapporti di consonanza tra le singole componenti della sintassi e l'impaginato generale – idee che rispecchiano altresì le concezioni teologico-filosofiche contemporanee, alle quali i maestri del marmo capitolini fanno riferimento in tutte le loro manifestazioni artistiche – si ritrovano così sia alla grande scala (ad esempio, nella composizione complessiva e nell'ordine architettonico dei portici e dei chiostri, dove le singole parti devono essere concordi tra loro ma anche con il resto dell'opera) che nei dettagli più minuti (come abbiamo visto nelle decorazioni musive degli stipiti del portale mediano della cattedrale di Civita Castellana (*fig. 22*), realizzate secondo il medesimo schema proporzionale del portale stesso).

In questo quadro di ricerca di una sintassi tra gli elementi lessicali della composizione rientra anche l'uso dell'ordine architettonico e dell'arco a tutto sesto, entrambi retaggio dell'antichità romana; la loro matrice standardizzante li rende infatti idonei a operare una 'normalizzazione', in quanto, se applicati coerentemente, non variano al variare delle loro dimensioni. Tali stilemi sono inoltre perfettamente in linea con le istanze di recupero della tradizione classica che permeano la società capitolina nel tardo medioevo, attraverso le quali si vuole riaffermare il ruolo guida della Chiesa nella realtà contemporanea. In effetti, gli 'artisti del marmo' si ritengono, orgogliosamente, gli eredi della tradizione dell'arte antica di Roma, guardano ai gloriosi monumenti del passato, della città imperiale e paleocristiana, studiandoli dal vero e reinterpretandoli in chiave contemporanea secondo il loro gusto di uomini perfettamente calati nella realtà del proprio tempo: così come sono state spesso sottovalutate le fabbriche religiose tardomedievali dell'Urbe, ritenendole, a torto, poco interessanti e scarsamente significative rispetto alla maestosità e alla modernità del linguaggio romanico e gotico d'oltralpe, bisogna considerare le opere cosmatesche come il frutto di una consapevole scelta progettuale di tipo ideologico. I modelli architettonici ai quali l'ambiente culturale della *Renovatio romana* del XII e XIII secolo – e quindi anche l'arte delle locali botteghe marmorarie, che è caratterizzata, come già segnalato in precedenza, da una spiccata bidimensionalità – fa costante riferimento, gli edifici di età costantiniana, hanno infatti caratteristiche formali ben precise e standardizzate: i portici, ad esempio, sono coperti a tetto, mentre le navate delle chiese sono definite da sostegni collegati superiormente da archi o da trabeazioni rettilinee, con tetti a capriate; le pareti interne hanno inoltre uno spessore molto limitato, non sono senz'altro i massicci muri pieni traforati da arcate delle chiese romaniche, ma sono anch'esse, come i portici, delle sottili

lastre sorrette da colonne e parallele le une alle altre. Queste strutture vengono nobilitate attraverso l'apposizione di una veste 'classica', necessaria per rendere esplicita sul piano estetico la volontà politica da parte della committenza ecclesiastica di rinnovare il fasto e la grandezza del passato dell'Urbe, una sottile pelle composta – tra l'altro – da elementi di spoglio che, oltre agli indiscutibili vantaggi sul piano economico e pratico, svolgono anche un ruolo significativo sul piano della memoria.

Nella famiglia di Lorenzo tutto ciò risulta evidente già a partire dalle prime opere, sebbene, nella fase di avvio, il riferimento all'Antico sia ancora allo stato embrionale, sia rivolto, più che alla comprensione dei principi architettonici e dei nessi sintattici, all'utilizzazione in termini decorativi e metaforici di semplici dettagli[5]; comunque si nota già il tentativo di aggiornare il lessico della bottega attraverso lo studio delle gloriose vestigia con cui gli artisti capitolini sono quotidianamente in contatto e che vengono sicuramente analizzate dal vero.

Nel portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*), nel quale alcuni studiosi hanno individuato un volontario e aulico riferimento alla vicina porta di Giove, appartenente alla colonia romano-falisca di *Falerii Novi*, Lorenzo e Iacopo sono costretti ad adeguare il loro *modus* antiquario alle esigenze di riconoscibilità e di rigore dei committenti, in questo caso le alte gerarchie dell'Ordine Cistercense. Tuttavia, insieme a motivi tipicamente romanici, come la struttura arcuata a tre risalti, inseriscono elementi di chiara matrice classica, ad esempio i capitelli compositi, alquanto rari in età medievale; ma è soprattutto nella scoperta dell'esistenza di un principio progettuale basato sull'inserimento di un 'portale nel portale', in cui l'architettura più interna 'a telaio', vera e propria matrice compositiva dell'insieme, è chiaramente desunta dai prototipi capitolini, si può determinare l'ispirazione primigenia, derivata da una *contaminatio* di forme, e si comprende il motivo per cui l'osservatore ha l'impressione di trovarsi di fronte a un'opera con un afflato classicheggiante. La medesima impostazione è adottata anche nel portale mediano della cattedrale di Civita Castellana (*fig. 16*), eseguito dagli stessi artefici pochi anni più tardi: la struttura trilitica interna funge infatti da riferimento visivo e proporzionale per l'insieme, che si configura come un involucro arcuato a tre gradoni in cui risalta la componente tipologica 'romanica'.

In questa commistione di forme si nota comunque l'estrema libertà con la quale Lorenzo, insieme al giovane figlio Iacopo, usa nei due portali i principali termini del lessico architettonico antico, ad esempio nell'impiego di un ordine

[5] Un esempio è il clipeo tardoantico con le scene della vita di Achille, murato sul piedistallo dell'ambone per la lettura del Vangelo della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, che viene reinterpretato in forma moderna attraverso l'inserimento di una ricca ornamentazione musiva, così come era avvenuto nell'anonimo intervento eseguito in precedenza sulle transenne paleocristiane della *schola cantorum* di San Clemente.

totalmente anticanonico e lontano dagli esempi classici, nonché l'inserimento di alcuni fattori simbolico-decorativi, come il rosone, poco utilizzati nell'ambito culturale dell'Urbe[6], una sorta di provincialismo in cui si riflettono forme espressive e ornamentali tipiche dei marmorari meridionali e, in particolare, campani[7].

In molti casi, come abbiamo visto, l'ordine architettonico assume un ruolo quasi esclusivamente decorativo. Se nei portali dell'abbazia di Santa Maria di Falleri e della cattedrale di Civita Castellana le colonnine poste davanti ai risalti murari sono molto sottili, e non coincidono con la sensazione di potenza espressa dalle massicce colonne romane ma sembrano soltanto snelle membrature, prive quasi di *éntasis* e attraverso le quali vengono messe in risalto le linee di forza dell'architettura – secondo un principio di matrice gotica la cui motivazione va forse ricercata nel contatto con le maestranze cistercensi attive nel cantiere falerino – nel poggiolo dell'ambone del Vangelo di Santa Maria in Aracoeli (*fig. 12*) e nell'edicola centinata posta sopra la struttura d'ingresso del convento-ospedale trinitario di San Tommaso *in formis* sul Celio (*fig. 80*) i fusti poggiano infatti su mensole, con uno sbalzo alquanto notevole che mette in luce la loro scarsa funzione quali elementi di sostegno. Libertà lessicali sono inoltre riscontrabili anche nella mancata complanarità tra la proiezione verticale degli archivolti e quella dei sottostanti piedritti nei settori d'imposta dei portali dell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*), del duomo di Civita Castellana (*tav. 2a*) e del monastero di San Tommaso *in formis* (*fig. 79*) e ciò contrasta invece in pieno con la precisione e la maestria dimostrate da Iacopo e Cosma nella raffinata risoluzione del complesso problema compositivo rappresentato dell'attacco del settore centrale con l'*arcus triumphalis* sui pilastri interni del portico civitonico (*tav. 6*).

Già nella prima fase di attività della bottega gli artisti della famiglia mostrano una notevole capacità di adattamento alle esigenze della committenza e alle diverse situazioni locali. Se a Santa Maria di Falleri l'impostazione del portale è riconducibile alla necessità di intervenire su una fabbrica cistercense, il cui impianto tipologico e decorativo è quindi canonicamente fissato dai rigidi e inderogabili principi dell'Ordine di Citeaux, l'idea dell'inserimento di un semicerchio traforato in corrispondenza dell'ingresso mediano del duomo di Civita

[6] Ad esempio, San Giorgio al Velabro e Santa Croce in Gerusalemme.

[7] La presenza di componenti campane nella prima fase di attività della bottega di Lorenzo è stata più volte sottolineata dagli studiosi che si sono occupati del fenomeno cosmatesco e, soprattutto, in Giovannoni 1904b, p. 322, dove si nota come "l'esuberanza d'ornamentazione e la tecnica dell'intaglio" delle colonnine del chiostro dell'abbazia di Santa Scolastica non siano elementi di origine romana, bensì forme tratte dal Mezzogiorno, e in particolare dalla Campania. Alcuni anni più tardi in Giovannoni 1945, p. 128, si legge che Lorenzo, "mentre nell'architettura [...] mostra ancora spesso caratteri stilistici romani, nel musaico è sotto l'influenza diretta degli artisti del Mezzogiorno".

Castellana può essere scaturita sia dalla probabile preesistenza del rosone superiore sia dalla necessità di risolvere in una maniera compositivamente accettabile il problema progettuale rappresentato dallo svuotamento della lunetta, che a Santa Maria di Falleri era rimasta piena accentuando la sensazione di pesantezza in alto già causata dalla forma stessa della struttura. Nel portale laterale del medesimo duomo civitonico Iacopo coniuga invece la *facies* 'a telaio', tipicamente romana, con la ricca decorazione dell'arco di scarico, ottenendo una soluzione che permette di inserire un'immagine a mosaico.

Quando Iacopo assume in proprio la direzione della bottega paterna l'ispirazione ai modelli dell'antichità diventa una costante. Non è un caso che ciò coincida con il pontificato di Innocenzo III, epoca in cui l'affermazione teocratica della Chiesa raggiunge il proprio apice e necessita pertanto di un linguaggio architettonico che riesca a esprimere compiutamente l'ormai avvenuto ribaltamento nei rapporti di potere tra il Papato e le massime autorità laiche[8]. Iacopo, artista appartenente alla ristretta cerchia della corte innocenziana, come dimostra la sua presenza tra i membri della *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*[9], nelle proprie opere interpreta alla perfezione le nuove istanze di supremazia spirituale e temporale formulate dalle alte gerarchie ecclesiastiche romane, astruse ideologie di matrice filosofico-religiosa attraverso le quali, a partire dall'originario concetto di *sanctitas*, al pontefice viene attribuita l'ambita e impegnativa qualifica di *Vicarius Christi*, cioè rappresentante di Dio in Terra, con tutte le conseguenze di ordine politico e rituale che questa comporta.

Dopo una prima fase di assestamento, quando è forse ancora sotto l'influenza delle idee progettuali e decorative del padre, Iacopo si svincola da esse ed elabora una propria poetica, in cui il riferimento ai monumenti classici è ormai del tutto esplicito. Gli antichi elementi pagani sono sottoposti a un processo di nuova *interpretatio christiana*, vengono riutilizzati dopo un'attenta fase di studio e assimilazione. Se il principale punto di riferimento delle alte gerarchie ecclesiastiche è la Roma *caput mundi* dell'epoca dei Cesari, e in particolare la *civitas* di Costantino, Iacopo si adopera per fornire ai propri committenti delle manifestazioni artistiche in cui questa immagine maestosa e nostalgica dell'Urbe sia pienamente riconoscibile e nella quale possa riflettersi la volontà di potere e di supremazia, anche nella sfera temporale, della curia pontificia: l'arcone centrale del portico del duomo di Civita Castellana (*fig. 78*) corrisponde simbolica-

[8] È di questo parere anche D'Achille 2000, p. 15, secondo la quale "il momento di maturazione dell'arte 'cosmatesca' coincide con l'inizio del secolo XIII, con il pontificato di Innocenzo III e quindi (…) con il momento trionfalistico della Chiesa romana. Su questo sfondo va collocato il rinnovamento degli arredi liturgici dei più importanti edifici religiosi cittadini, dentro al quale si celava l'indubbia volontà – tanto dei committenti quanto degli esecutori – di riallacciarsi, anche ideologicamente, alla tradizione paleocristiana".

[9] Fabre 1905, p. 342.

mente a un vero e proprio arco di trionfo romano, metafora della Vittoria della Chiesa nell'apice della sua massima affermazione teocratica.

È tuttavia essenziale che tutto ciò venga vissuto in chiave contemporanea, a dimostrazione della superiorità del mondo cristiano rispetto ai modelli, anche architettonici, del paganesimo, ai quali si può attingere per la bellezza delle forme e per il significato di memoria che essi esprimono; questi archetipi non sono perciò considerati delle vette artistiche irraggiungibili, ma possono essere oggetto di varianti nel linguaggio moderno. Vengono infatti modificati con l'inserimento di mosaici policromi – che smaterializzano l'ordine architettonico, depotenziandone visivamente la funzione portante – e di raffigurazioni a tema religioso, sono trasformati in elementi liturgici facenti parte di un *unicum*, la chiesa, dove si estrinseca il bisogno di misticismo della società medievale: la chiesa è il Cristianesimo stesso, è fatta a immagine dell'uomo e rappresenta pertanto il 'microcosmo', ma è anche la trasposizione fisica dell'Universo, e cioè del 'macrocosmo'; nelle fabbriche religiose 'microcosmo' e 'macrocosmo' si fondono, e tutto deve essere proporzione, armonia, ordine e misura, perché da queste leggi sono composte le regole divine[10]. Nel portale (*fig. 32*) e nella cattedra (*fig. 34*) della basilica di San Saba a Roma, nella porta destra del duomo di Civita Castellana (*fig. 47b*) e nel settore meridionale del chiostro dell'abbazia di Santa Scolastica a Subiaco (*fig. 44*), Iacopo mette a punto quei principi tipologici e stilistici che trovano una completa attuazione nel portico della cattedrale civitonica, eseguito nel 1210 in collaborazione con il *filio suo carisimo* Cosma. Se già negli incarichi svolti da Iacopo con il padre Lorenzo sono evidenti i richiami all'antichità romana, anche nei singoli dettagli scultorei e ornamentali, come le forme e le decorazioni dei plinti, delle basi, dei capitelli, degli abachi e delle cornici e il largo uso di astragali e di dentelli, chiaramente ispirati agli esempi classici con cui i marmorari capitolini sono quotidianamente in contatto, nel portico del duomo di Civita Castellana il riferimento si fa ancora più esplicito e investe l'intero aspetto compositivo e simbolico dell'opera. In effetti questa può essere considerata il condensato di tutte le teorie in campo architettonico della bottega laurenziana, nonché il capolavoro di una maniera di concepire l'arte, il cosiddetto *opus romanum* caro a *magister Petrus de Maria*, che domina incontrastata sulla scena culturale capitolina e nell'intero *Patrimonium Sancti Petri* per circa due secoli. Nell'atrio civitonico si ritrovano due delle caratteristiche fondamentali del processo progettuale dell'officina di famiglia – la predilezione per la linea orizzontale e per l'arco a tutto sesto – che sono evidenti in tutte le opere a essa attribuibili. Indipendentemente dalle conseguenze formali che possono essere

[10] Come indica Davy 1988, pp. 46-47, il rapporto dualistico tra microcosmo e macrocosmo conosce in effetti una grande fioritura nel XII secolo, quando la teologia mistica individua nell'uomo la replica in miniatura dell'Universo.

scaturite dalle evidenti connotazioni di ordine politico-religioso o dalla probabile necessità di garantire la visione del portale retrostante, nell'atrio civitonico è comunque ravvisabile un forte classicismo, sempre tuttavia ricondotto ai principi artistici della bottega, perché l'arco è sottilissimo e non ha quindi spessore, è privo cioè di quella componente spaziale la cui costante presenza contraddistingue gli archi trionfali romani.

Questo modo di impiegare gli elementi architettonici dell'antichità pagana, che vengono sottoposti a una nuova interpretazione cristiana e trasformati secondo un gusto del tutto medievale, è una delle chiavi attraverso le quali è possibile comprendere l'arte cosmatesca in generale e l'attività della bottega laurenziana in particolare. Lorenzo e Iacopo, ma anche gli altri marmorari della famiglia, non si sentono inferiori agli artisti del passato, non si limitano a copiare acriticamente le loro opere, che pure ammirano, e le interpretano secondo la propria sensibilità di uomini perfettamente calati nella realtà contemporanea. Le strutture vengono pertanto realizzate secondo i modelli classici, ma subiscono nello stesso istante un processo di modernizzazione che consiste nell'inserimento di mosaici policromi, atti a smaterializzare le superfici, di animali stilofori, di sovrastrutture tipiche dell'*età di mezzo*. Non si può quindi considerare l'arte della famiglia di Lorenzo, e più in generale quella dei marmorari capitolini, soltanto un'architettura-colore, ma è senz'altro più giusto riflettere sull'uso ben ponderato del colore nell'architettura cosmatesca del tardo Medioevo; la policromia dei mosaici è infatti impiegata solamente dove è consentita, e viene invece accuratamente evitata in tutte quelle situazioni particolari – abbazie, chiostri, ospedali – in cui l'austerità del luogo e le rigide norme espresse dalla committenza la rendono inopportuna. Queste opere non sono però affatto inferiori ai lavori nei quali sono presenti le splendide decorazioni musive in tessere di marmo o in pasta vitrea: basti pensare al portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri o al chiostro del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, dove la *venustas*, davvero notevole, delle strutture, è affidata soltanto alla correttezza delle proporzioni e al perfetto bilanciamento delle loro membrature architettoniche.

Come esposto in precedenza, la capacità di adattare il proprio lessico compositivo alle esigenze espresse dai vari committenti è un'altra delle caratteristiche della bottega laurenziana. Pur in situazioni molto differenti tra loro, i membri della famiglia di Lorenzo riescono tuttavia a manifestare sempre la propria arte, nella quale riveste un'importanza fondamentale la ricerca di schemi proporzionali e l'attenzione alla simmetria e alla collocazione di ogni singolo elemento. La scoperta del costante impiego di rapporti geometrici, necessari per garantire la sintatticità del loro metodo compositivo, è una ben precisa direttiva progettuale che si riscontra nelle opere di architettura dell'officina laurenziana, e apre un nuovo e significativo campo di indagine sull'arte romana – e non solo – del XII e XIII secolo. In un contesto culturale e religioso come quello del tardo

Medioevo, in cui le dottrine filosofiche neoplatoniche recitano sicuramente un ruolo di primaria importanza tra le menti più colte e raffinate, non stupisce la fioritura di teorie basate sull'applicazione della matematica e della geometria nell'architettura, poiché la conoscenza di queste materie, scienze del *quadrivium* tra le arti liberali[11], viene considerata indispensabile per avvicinare il fedele alla comprensione del Verbo Divino. Già in questa direzione si erano infatti espressi molti secoli prima Boezio[12], il quale, interpretando Pitagora, affermava che l'uomo estraneo alle nozioni matematiche non era in grado di acquisire la vera conoscenza, e Sant'Agostino[13]; quest'ultimo, dopo aver indicato come Dio avesse conferito il numero a tutte le cose, aveva evidenziato la grande valenza mistica e il ruolo cosmologico degli stessi numeri, indicando come soltanto coloro che avessero compreso quelli semplici e intellettibili sarebbero giunti più facilmente all'interpretazione dei misteri dell'Universo. Molto tempo dopo anche San Tommaso D'Aquino[14] indicherà l'aritmetica come lo strumento che avrebbe consentito alla mente umana di riconoscere l'arte del Creatore. Ci troviamo pertanto in presenza di un filone di pensiero che collega le intuizioni dei filosofi cristiani per tutto il Medioevo, portando avanti l'idea di una teologia matematica per la quale Dio aveva creato il mondo terreno e celeste seguendo le regole fisse e immutabili di questa scienza esatta[15]. Lo studio dell'aritmetica riceve inoltre un forte impulso a partire dal XII secolo attraverso la circolazione dei testi arabi, la cui lettura consente di allargare il campo delle conoscenze scientifiche, fino ad allora limitato alla ristretta cerchia degli eruditi ecclesiastici, anche ad ambienti culturali a essa estranei, come dimostrano le numerose raffigurazioni iconografiche delle sette arti liberali o le immagini pittoriche o scultoree nelle quali viene spesso rappresentato il rapporto privilegiato che si va instaurando tra l'attività degli artisti e quella, ormai in pieno sviluppo, delle Università, nuovi centri del sapere laico[16]. Anche il concetto di armonia, che presuppone un accordo tra le diverse parti, assume un valore filosofico, poiché si ritiene che essa sia alla base di tutte le forme del Creato, come affermano, tra gli altri, Abelardo di Bath[17], Guglielmo di Conches[18] e, soprattutto, Ugo di San Vittore[19], secondo il quale il pensiero di Dio si rivela nell'Ordine della Natura,

[11] Le arti del *trivium* erano la grammatica, la retorica e la dialettica, quelle del *quadrivium* l'aritmetica, la geometria, la musica e la proporzione.

[12] Davy 1988, p. 256.

[13] *De Ordine* (II, 15).

[14] *In librum Boetii de Trinitate* (V, 1).

[15] L'argomento è trattato in modo diffuso, tra gli altri numerosi saggi, in Davy 1988 e in Beaujouan, Morpurgo 1995, pp. 531-540.

[16] *Ibidem*.

[17] Davy 1988, p. 253.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

in cui tutto è "ritmo e proporzione". Il rapporto tra il ritmo dell'Universo e quello della propria anima è colto in pieno dall'uomo medievale: attraverso l'osservazione di ciò che lo circonda egli si rende infatti conto di come sottraendosi alle leggi della Natura si ponga al di fuori dell'Ordine dell'Universo e quindi si allontani irrimediabilmente da Dio, del quale l'essenza stessa della Natura è la prova più concreta dell'esistenza. La disposizione delle parti nel tutto manifesta quindi l'armonia del Creato e l'unità in seno alla molteplicità[20]. Anche volendo negare ai membri della famiglia di Lorenzo una fondamentale caratteristica che emerge invece in modo molto chiaro dall'analisi delle opere a essi attribuite, e cioè la loro cultura decisamente superiore, attraverso la quale sono in grado di gestire qualsiasi richiesta della committenza, dalla risoluzione di particolari problemi compositivi o costruttivi all'impiego appropriato di immagini metaforiche o di arcani concetti simbolico-matematici, è nota comunque l'esistenza nella pratica di cantiere di semplici procedimenti, basati sulle proporzioni, a cui possono ricorrere con facilità le comuni maestranze edili della tarda *età di mezzo*: il *Livre de Portraiture* di Villard de Honnecourt, dove sono esposti, tra gli altri, diversi esempi di tracciati geometrici finalizzati alla corretta e ponderata progettazione di edifici religiosi, ne è la testimonianza sicuramente più nota. I vari capimastri sono inoltre in grado di ottenere risultati accettabili da un punto di vista dimensionale anche se ignorano del tutto le regole matematiche, impiegando soltanto elementari conoscenze di tipo empirico oppure utilizzando a tale scopo degli appositi strumenti di lavoro. Mediante l'impiego di procedimenti di controllo delle proporzioni, nei quali è forse ravvisabile la conoscenza dei principi geometrici utilizzati in epoca imperiale, gli artisti della famiglia di Lorenzo esplicitano esigenze di tipo simbolico, quali, ad esempio, l'adozione di un rapporto di 3 : 2 tra l'altezza e la larghezza del telaio del portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*); questo riproduce infatti il medesimo schema adottato nelle chiese *ad quadratum* cistercensi, così come appare nella planimetria tracciata da Villard de Honnecourt nel suo taccuino, in cui l'edificio 'tipo' dell'Ordine è iscritto in un rettangolo che comprende 12 quadrati di misura uguale nel senso della lunghezza e 8 in quello della larghezza.

Il ricorso al simbolismo e alle teorie filosofico-teologiche è senz'altro una costante nelle opere della dinastia laurenziana. D'altronde, poiché l'*homo medievalis* è normalmente poco istruito e, nella maggior parte dei casi, analfabeta, e non sa quindi distinguere in modo autonomo i 'segni' posti negli edifici religiosi contemporanei, è necessario educarlo, guidarlo alla loro comprensione. Il simbolo serve perciò a indicare al pellegrino la giusta via, quella che conduce alla vita eterna, e non è diretto solo verso gli umili, non è soltanto la cosiddetta 'Bibbia dei Poveri', ma è adatto a tutti, anche alle persone colte, poiché

[20] *Ibidem*, pp. 157-169.

è essenzialmente didattico, e fissa inequivocabilmente un linguaggio che viene compreso secondo lo stato d'animo e il grado di consapevolezza o di conoscenza di chi lo percepisce[21]. Si possono pertanto utilizzare senza timore o remore le immagini metaforiche tratte da modelli iconografici dell'antichità, un tempo proibite dalle gerarchie ecclesiastiche e che adesso testimoniano invece dell'avvenuto assoggettamento del mondo pagano e del trionfo della Chiesa romana; dopo essere state sottoposte a un processo di reinterpretazione cristiana, queste raffigurazioni scultoree o pittoriche – quasi sempre aniconiche[22] – vengono puntualmente inserite negli impianti liturgici delle chiese. Gli intellettuali del Medioevo, tra cui ci sono molti membri dell'alto clero e della curia pontificia, sono d'altronde consci della loro eredità culturale derivante dal glorioso passato pagano, che non rifiutano, ma per il quale nutrono un profondo rispetto e anzi vogliono recuperare.

La perfetta padronanza delle tematiche religiose, e in particolare di quelle del Vecchio e del Nuovo Testamento, testimonia ancora una volta l'elevato grado di istruzione di questi grandi artisti, che nei loro interventi riescono a coniugare perfettamente le esigenze della pratica costruttiva di cantiere con le richieste di matrice ideologica e simbolica avanzate dai committenti e tipiche della mentalità contemporanea, per la quale l'Universo era il risultato di un perenne contrasto, di una lotta eterna tra il Bene e il Male. Tale concezione del mondo si riscontra nelle forme della rappresentazione artistica. Il rapporto tra la destra – lato degli eletti – e la sinistra, tra il leone custode e benigno e la fiera androfaga, tra l'Umano e il Divino, è infatti presente nelle raffigurazioni medievali, poiché secondo il Vecchio Testamento nell'istante in cui creò il mondo Dio fece il Cielo con la mano destra e la Terra con la sinistra, e generò gli angeli del giorno, che si trovavano sulla parte destra, e quelli della notte, corrispondenti all'altro lato[23]. Quando devono eseguire o decorare delle 'coppie' – siano esse i due settori di un portico, due plutei affiancati, due figure antropomorfe o zoomorfe contrapposte – i membri della bottega di Lorenzo, pur mantenendo inalterato il tipo, marcano sempre la differenza concettuale tra la destra e la sinistra: questo aspetto è evidente, ad esempio, nelle opere delle diverse generazioni che si alternano nel duomo di Civita Castellana, dove i leoni stilofori posti sui lati del portale mediano (*fig. 16*) mostrano un atteggiamento tra loro contrastante nei confronti del fedele che si accinge a varcare la sacra soglia della chiesa, mentre anche l'ornamentazione scultorea e musiva delle due ali dell'atrio (*figg. 71a,b*) è trattata in

[21] *Ibidem*, p. 119.

[22] Secondo D'Achille 2000, p. 15, "come ha dimostrato Claussen, le motivazioni della scelta aniconica [dei marmorari romani] sono da mettere in rapporto con l'interpretazioni delle statue antiche come *idola falsa*. Fu dunque una sorta di tabù, se non addirittura l'esplicito divieto da parte della Chiesa, a tenere lontani gli artisti dalla figura umana".

[23] *Ibidem*, p. 87.

maniera diversa, così come quella delle transenne marmoree (*figg. 89a,b*) che in origine formavano parte della recinzione presbiteriale[24].

Anche l'uso delle sculture zoomorfe si rifà alle caratteristiche fisiche e comportamentali codificate nei bestiari, dove l'istinto e il 'carattere' di ogni animale – reale o immaginario – vengono interpretati e convertiti in chiave simbolico-religiosa[25]. Così l'aquila svolge un'indispensabile funzione apotropaica dall'alto, in particolare sui portali e nei poggioli degli amboni, dove serve spesso da sostegno per il piano della lettura del Vangelo o dell'Epistola, mentre i leoni, i grifi e le sfingi, fiere guardiane per eccellenza, sono collocati lateralmente alle porte di accesso e sulle transenne che delimitano i presbiteri o le *scholae cantorum*, nonché nei candelabri per il cero pasquale e nei braccioli delle cattedre vescovili.

Il simbolismo è pertanto un'unica cosa con l'architettura cosmatesca, è parte integrante di essa e ne definisce l'apparato decorativo, intervenendo tuttavia molto spesso anche negli aspetti di carattere più squisitamente formale. Nei tre gradoni dei portali dell'abbazia di Santa Maria di Falleri, della cattedrale di Civita Castellana e di San Tommaso *in formis*, l'utilizzazione del numero, in questo caso il Tre, indice della Trinità[26], è l'espressione della sua metafora di 'Porta del Paradiso', luogo di accesso al Santuario e sacra soglia da varcare per ottenere la vita eterna[27].

Senza dubbio nel Medioevo il numero riveste un significato simbolico di grandissimo rilievo, come dimostrano le numerose trattazioni sulla materia giunte fino a noi: a ciascuna cifra viene infatti attribuito un significato ben preciso, che è utilizzato dai *magistri doctissimi* del XII e XIII secolo per connotare in senso mistico le proprie opere. Per il pensiero contemporaneo la numerologia è alla base di ogni scienza, dal momento che nell'Universo tutto è stabilito secondo l'ordine dei numeri[28]. La realtà è infatti la loro apparenza, ed essi si rivelano sia attraverso la quantità che mediante l'idea di proporzione, poiché il mondo è regolato da due principi, l'unità e la molteplicità: dalla prima, che esprime la sta-

[24] La medesima concezione dualistica – della cui grande fioritura in età medievale si possono trovare numerose tracce nella letteratura e nelle teorie filosofico-teologiche contemporanee – si riscontra anche negli incarichi svolti da altre botteghe marmorarie romane, tra le quali quella dei Vassalletto, che nei plutei delle basiliche di San Saba e di San Lorenzo *extra muros* differenzia nei particolari decorativi le due strutture simmetriche. Sull'argomento si consultino in particolare le singole voci in Beigbeder 1988, nonché i contributi in Davy 1988, e in Demetrescu 1997.

[25] Beigbeder 1988; Davy 1988; Demetrescu 1997: in questi testi è specificato come nel Medioevo le rappresentazioni di figure animali esercitassero una fondamentale funzione apotropaica, poiché tali immagini erano ritenute necessarie per difendere la chiesa dalle iniziative di Satana.

[26] Beigbeder 1988, p. 218.

[27] La valenza simbolica della porta nelle concezioni religiose del medioevo è fondamentale, poiché da essa, identificata con il Cristo (*Nuovo Testamento*, Gv 10-9), inizia la cerimonia di consacrazione dell'edificio; per questo motivo i portali delle chiese vengono decorati con ricche raffigurazioni scultoree o musive.

[28] Davy 1988, pp. 255-257.

bilità, derivano i numeri dispari, mentre dalla seconda, alla quale sono dovuti il cambiamento e l'alterazione, scaturiscono quelli pari. Il numero dispari è inoltre compiuto, perché è indivisibile e quindi inalterabile, e ogni cifra dispari alla quale si aggiunge una cifra pari rimane dispari. La stessa musica, una delle quattro arti del *quadrivium*, si basa sulla proporzione del numero, poiché il ritmo della Natura, percepibile sia attraverso gli occhi che con le orecchie, dipende da esso: così il ritmo ternario è definito perfetto, mentre quello binario è imperfetto.

Anche l'uso del colore nelle opere architettoniche risponde a ben precise leggi di armonia, poiché contemplando l'ordine della Natura l'uomo può cogliere il senso della luce: questa nelle chiese del XII e XIII secolo viene pertanto esaltata, persino attraverso il contrasto con le ombre, che non vanno considerate il suo opposto, ma anzi l'accompagnano contribuendo a valorizzarla[29]; per San Bernardo da Chiaravalle, tuttavia, la notte può essere paragonata al diavolo, mentre al contrario, quando dopo il giudizio universale le anime si separeranno dai corpi, saranno immerse "in pelago aeterni luminis, et luminose aeternitatis"[30]. Se nelle abbazie cistercensi e in altri edifici contemporanei si preferisce adottare un 'non colore', lasciando gli elementi strutturali e costruttivi direttamente in vista e puntando sui gradevoli effetti di chiaroscuro delle membrature architettoniche, dove gli è consentito i membri della famiglia di Lorenzo, come gli altri artisti marmorari, dispiegano invece un linguaggio in cui la policromia ha un'importanza notevolissima, ulteriormente accentuata dall'uso del mosaico, che crea giochi di luce imprevisti: basti pensare agli effetti luministici e di smaterializzazione del sole sulle tessere delle facciate, dei portici o dei portali, con l'oro che brilla nella penombra delle gallerie, oppure alla valenza visiva della luce naturale o delle fiaccole sulle grandi composizioni degli archi trionfali o delle absidi o sulle suppellettili interne, nonché sui pavimenti, dove la scabrosità delle superfici contribuisce a creare un effetto cangiante. L'importanza della luce e del colore nei pavimenti cosmateschi è essenziale: le fasce mediane, veri e propri tappeti musivi che indirizzano il fedele verso l'altare, sono formate da tessere di dimensioni minori e di tonalità molto più scura rispetto a quelle che compongono i settori laterali, e riescono a catturare in questo modo il massimo dell'attenzione da parte degli osservatori. Anche l'impiego del porfido rosso, colore con connotazioni 'nobili' e simbolo del sangue versato dai martiri paleocristiani, e dell'oro, che nella trattatistica medievale corrisponde all'immagine del sole e riguarda pertanto il divino, la perfezione[31], evidenzia l'interesse riservato dai membri della bottega di Lorenzo a questo astratto particolare 'compositivo'. Nei loro lavori le tessere auree in pasta vitrea o in marmo giallo antico

[29] Davy 1988, p. 166.
[30] *De diligendo Deo*, XI.
[31] Davy 1988, p. 223.

vengono infatti inserite in maniera tale da sottolineare i settori maggiormente significativi, quelli posti nei punti centrali o nei principali elementi di raccordo. Tale impostazione decorativa si nota soprattutto nei portali, dove l'immagine simbolica di Porta del Paradiso, ricca di connotazioni cristiche – Gesù ha detto: "Io sono la porta e colui che entra attraverso di me sarà salvato"[32] – nonché luogo di accesso alla rivelazione, in cui si riflettono le armonie dell'Universo e attraverso il quale il fedele viene condotto verso la possibilità di acquisire la vita eterna, è messa in risalto mediante l'adozione di una simmetria bilaterale, e le tessere dorate si concentrano soprattutto nella zona mediana.

La ricerca della simmetria fa parte senza dubbio del gusto estetico della famiglia di Lorenzo. Tutto deve convergere verso il centro, secondo un principio di direzionalità centripeta tipico delle opere della bottega: nei portali a gradoni, le cui strombature, più o meno accentuate, e la disposizione a raggiera dei conci, attirano l'interesse del visitatore sull'asse mediano, o in quelli 'a telaio' di tipo capitolino, dove l'impiego della decorazione musiva è anche in questo caso improntato alla sottolineatura del centro. Il medesimo principio vale quindi per il portico del duomo di Civita Castellana – nel quale Iacopo e Cosma inseriscono un arco di trionfo tra le due ali tipologicamente simmetriche, accentuando il centro della composizione con l'apparato ornamentale e con le varianti nella policromia delle fasce blu e rosse – per la cattedra vescovile della basilica di San Saba (*tav. 5a*) – dove la croce palmata sembra mostrare una sorta di esplosione centrifuga, appena contenuta dalle bande curvilinee di contorno – per l'ambone della chiesa di Santa Maria in Aracoeli (*tav. 1*) – attraverso la torsione delle spirali delle colonnine del poggiolo e nella collocazione mediana della scultura con l'aquila e del clipeo tardoantico con le scene della vita di Achille, fulcro, in questo caso 'nostalgico', della composizione – per la figura del *Pantokrator* nel portale destro del duomo di Civita Castellana (*tav. 5b*), per il medaglione che domina la struttura d'ingresso del convento-ospedale di San Tommaso *in formis* (*fig. 80*) e per la croce equilatera posta nella lunetta del portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri (*fig. 5*). Anche l'inserimento delle sculture, e in particolare di quelle zoomorfe, evidenzia il grande interesse per il 'centro': nel portale maggiore del duomo di Civita Castellana (*fig. 16*) e nei plutei che formavano parte della recinzione presbiteriale della stessa chiesa (*figg. 89a,b*) lo sguardo ammonitore delle fiere è rivolto verso gli *intrantes*, e anche il loro atteggiamento e la posizione dei corpi sembra sottolineare l'importanza del varco mediano. Incerta rimane invece la collocazione delle diciannove colonnine che facevano originariamente parte dell'iconostasi di San Bartolomeo all'Isola Tiberina (*fig. 27*): il numero dispari degli elementi fa infatti supporre l'uso di

[32] *Nuovo Testamento* (Gv, 10 – 9).

una formula compositiva con un 'pieno in asse', caratteristica progettuale che trova riscontro nelle impostazioni decorative utilizzate in altre opere della famiglia. Al centro sono poste anche le firme, con la significativa eccezione del portale dell'abbazia di Santa Maria di Falleri, probabilmente dovuta all'austerità della *Regula* dei committenti, i membri dell'Ordine Cistercense: la possibilità di inserire il proprio nome nel punto più visibile dell'opera, nonché la particolarità delle formule epigrafiche – dove oltre al genitivo patronimico per i figli, all'etnonimo con cui era dichiarata la cittadinanza e alla qualifica di *magistri*, sono a volte adottati orgogliosi e autocelebrativi attributi – evidenzia la grande fama della bottega laurenziana nell'ambito artistico e culturale romano del tardo XII e della prima metà del XIII secolo.

La presenza del nome degli autori sembra in effetti indicare una sorta di pubblicità *ante litteram*, sia per essi che per i munifici donatori, i quali, commissionando l'incarico agli artisti più affermati dell'epoca, vogliono evidenziare l'importanza del proprio rango sociale nonché le ingenti possibilità finanziarie a loro disposizione. La forma di queste iscrizioni attesta come contrariamente a quanto si riteneva in passato, e cioè che le fabbriche medievali fossero l'espressione anonima di una collettività impegnata soltanto a coltivare il proprio rapporto con la religione cristiana, gli artisti della tarda *età di mezzo*, e tra questi i diversi membri della famiglia di Lorenzo, abbiano la chiara consapevolezza della loro grande maestria. L'idea della dignità e dell'individualità dell'uomo che aveva portato alla fine del feudalesimo e alla nascita di una nuova borghesia cittadina e mercantile dalle cui aspirazioni libertarie avevano avuto origine i Comuni medievali, si riflette nel desiderio di sottolineare orgogliosamente la capacità artistica della bottega. Tale individualismo si ritrova inoltre nella volontà da parte delle singole famiglie di mantenere in proprio le committenze: solo in rarissimi casi si ha infatti notizia di opere realizzate in comune da membri non appartenenti alla medesima officina marmoraria.

Tra i membri della dinastia di Lorenzo i vincoli sembrano molto tenaci: le manifestazioni di grande affetto che si rilevano nelle loro formule epigrafiche ne sono la prova più concreta.

Questa così stretta dipendenza dai genitori comporta il mantenimento dei principi artistici della bottega di Lorenzo nell'arco di tutte e quattro le generazioni: il solo Iacopo riesce infatti a rinnovare, almeno in parte, il linguaggio paterno, adeguandolo alle indifferibili istanze teocentriche del suo principale committente, papa Innocenzo III. I caratteri stilistici delle decorazioni in mosaico e della scultura architettonica rimangono comunque gli stessi durante i lunghi anni di attività professionale dell'officina laurenziana: il rilievo delle opere e l'analisi dei motivi progettuali non lasciano alcun dubbio in proposito, anche se è del tutto evidente come nell'ultima fase di produzione dell'officina le realizzazioni di Cosma e dei suoi figli Luca e Iacopo II si trasformino in una sorta

di riproposizione 'in stile' dei lavori degli antenati – aspetto riscontrabile nelle stesse formule epigrafiche, ad esempio nella firma incisa su una delle transenne della cattedrale di Civita Castellana, ispirata alla frase con la quale circa 40 anni prima Lorenzo e Iacopo si erano attribuiti la paternità artistica del portale maggiore della medesima chiesa – e siano privi perciò di quella fertile carica innovativa e di quei presupposti tematici attraverso i quali si era formato il lessico compositivo della famiglia[33].

Dal punto di vista organizzativo la bottega di Lorenzo non sembra discostarsi di molto dagli altri analoghi laboratori presenti nella capitale tra il XII e il XIII secolo: la tradizione familiare viene infatti trasmessa di padre in figlio, secondo un modello altamente gerarchizzato che prevede una fase preliminare di tirocinio durante la quale l'*alumnus* impara il mestiere del genitore, affinando la propria tecnica in incarichi di sempre maggiore importanza; il periodo di apprendistato si svolge fino all'ottenimento della qualifica di *magister*, che fornisce la garanzia di una riconosciuta professionalità.

L'officina laurenziana fa inoltre largo uso di materiale di spoglio, secondo le consuetudini dell'industria del marmo capitolina del tardo Medioevo, e nel periodo di suo massimo splendore, che coincide con l'attività lavorativa di Iacopo, introduce, come le altre botteghe romane, un singolare procedimento di prefabbricazione, mediante il quale l'artista esegue il lavoro direttamente nel suo *atelier*; i vari pezzi dell'opera sono quindi spediti fino al cantiere, dove vengono dapprima rimontati secondo le indicazioni e lo schema forniti dal progettista e indicati sui singoli elementi architettonici con una numerazione progressiva, e quindi rifiniti direttamente *in loco*. È probabile che la grande quantità di committenze costringa Iacopo a una febbrile attività a Roma, dove è impegnato nei molteplici e prestigiosi incarichi affidatigli da Innocenzo III.

Questo dei rapporti con i committenti è un campo di estremo interesse. È infatti indubbio che Iacopo, e forse anche Lorenzo, intrattenessero con Innocenzo III e con i suoi familiari delle relazioni molto strette: la presenza di Iacopo nell'esclusiva cerchia dei membri della *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*[34] lo certifica ampiamente[35]. Dopo la morte di Innocenzo III e la

[33] È interessante seguire lo sviluppo dello stile epigrafico, nel quale si nota una trasformazione in senso classico dei caratteri delle lettere nel passaggio tra le firme – piene di arcaismi – relative alle opere di Lorenzo e Iacopo, e quelle (in perfetto lapidario romano) eseguite da quest'ultimo, da solo o insieme con il giovane figlio Cosma, mentre un notevole peggioramento nella fattura e nella composizione è invece evidente nelle iscrizioni scolpite sugli ultimi lavori.

[34] Probabilmente questa carica onorifica si trasmette per via ereditaria, poiché anche Luca, nipote di Iacopo, è un membro della medesima *schola*.

[35] Anche la quantità, e, soprattutto, la qualità delle opere eseguite dalla bottega laurenziana negli anni del pontificato innocenziano testimoniano del favore a essa accordato dalla curia romana, come dimostrano gli interventi nella basilica di San Pietro al Vaticano, a Santa Maria in Aracoeli, a San Saba, a San Tommaso in *formis*, sede capitolina di un Ordine monastico, quello dei Trinitari, istituito dallo stesso Innocenzo III e da

successiva elezione di Onorio III (1216), le possibilità di lavoro per la bottega di Lorenzo si affievoliscono notevolmente a vantaggio della concorrente dinastia dei Vassalletto, alla quale il papa Savelli affida gli incarichi più significativi. Le ultime generazioni della famiglia sono pertanto costrette a emigrare in provincia, dove operano negli stessi cantieri nei quali gli illustri antenati avevano realizzato alcuni dei loro capolavori[36]. La presenza diretta degli artefici sul luogo è certa: per le tre nuove ali del chiostro di Subiaco e per i plutei civitonici vengono infatti utilizzati materiali di spoglio ricavati da monumenti del luogo: gli incarichi sono ormai probabilmente molto scarsi, e non c'è più la necessità di ricorrere alla prefabbricazione come quando Iacopo monopolizzava la scena architettonica e artistica capitolina.

Gli ultimi discendenti non riescono a rinnovare la tradizione della famiglia, ad adeguarla alle esigenze contemporanee, a conservare le preziose committenze attraverso le quali i loro progenitori avevano esercitato un ruolo guida all'interno della cultura e della società romana nel periodo compreso tra la fine del XII e i primi vent'anni del XIII secolo; dapprima le più moderne espressioni dell'*opus romanum* sviluppate dalla concorrente dinastia dei Vassalletto, e poi le nuove istanze estetiche che trovano nel lessico gotico e, soprattutto, nella dirompente personalità di Arnolfo di Cambio, una maniera artistica più idonea a rappresentarle, provocano il lento declino e, quindi, la definitiva scomparsa della bottega.

lui fortemente appoggiato, e, nel *Patrimonium Sancti Petri*, a Ferentino, città particolarmente cara al papa, a Civita Castellana, da lui dichiarata nel 1199 *locus tutissimus*, nell'abbazia di Santa Scolastica a Subiaco, oggetto di una riforma, sancita nel 1202, del locale cenobio benedettino, e nel vicino Sacro Speco di San Benedetto, dove il pontefice finanzia la costruzione di un intero settore del monastero.

[36] Ritroviamo Cosma e i suoi figli ad Anagni, a Subiaco – dove completano il chiostro dell'abbazia benedettina di Santa Scolastica già iniziato da Iacopo – e a Civita Castellana – nel cui duomo viene portato finalmente a termine il sontuoso arredo presbiteriale. In questi cantieri la figura del committente coincide inoltre di solito con quella di un parente di Innocenzo III, a testimonianza del favore che questo papa – e, di conseguenza, i suoi familiari – accorda alla bottega di Lorenzo.

Tav. 1 – Roma, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dettaglio dell'ambone (foto dell'A.)

Tavv. 2a,b – Civita Castellana, cattedrale, dettagli del portale maggiore (foto dell'A.)

Tav. 3 – Civita Castellana, portale maggiore della cattedrale, il leone stiloforo di destra (foto dell'A.)

Tavv. 4a-d – Roma, chiesa di Sant’Alessio, le colonnine cosmatesche ai lati della cattedra: a,b, dettagli dell’elemento di destra; c, particolare dell’elemento di sinistra; d, la colonnina di destra (foto dell’A.)

Tav. 5a – Roma, chiesa di San Saba, dettaglio del clipeo della cattedra episcopale (foto dell'A.)

Tav. 5b – Civita Castellana, cattedrale, dettaglio del portale destro (foto dell'A.)

Tav. 6 – Civita Castellana, cattedrale, dettaglio del portico (foto dell'A.)

a

b

c

d

Tavv. 7a-d – Civita Castellana, cattedrale, dettagli di una delle transenne cosmatesche (a,c), del portico (d) e del portale maggiore (d) (foto dell'A.)

Tav. 8a – Ferentino, duomo, dettaglio del pavimento (foto dell'A.)

Tav. 8b – Anagni, duomo, dettaglio del pavimento della cripta (foto dell'A.)

BIBLIOGRAFIA

ABBAZIA DI SASSOVIVO 1992
L'abbazia di Sassovivo a Foligno, a cura di F. Antonelli, Milano 1992

ADINOLFI 1881-1882
P. Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, 2 voll., Roma 1881-1882

ALPHARANUS 1589-1590
T. Alpharanus, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Roma 1589-1590, edizione a cura di M. Cerrati, Roma 1914

AMBROSI DE MAGISTRIS 1889
R. Ambrosi De Magistris, *Storia di Anagni*, Anagni 1889

APOLLONJ GHETTI 1950
B.M. Apollonj Ghetti, *L'architettura della Tuscia*, Roma 1950

APOLLONJ GHETTI 1959
B.M. Apollonj Ghetti, *Antica architettura sacra nella Tuscia*, in «Fede e Arte», VII, 3, 1959, pp. 274-312

ARGAN 1936
G.C. Argan, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1936

ARMELLINI 1887
M. Armellini, *Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI*, Roma 1887

ARMELLINI, CECCHELLI 1942
M. Armellini, C. Cecchelli, *Le chiese di Roma dal sec. VI al XIX*, 2 voll., Roma 1942

ASCANI 1993
V. Ascani, *Cantiere*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Milano 1993, pp. 159-169

AVAGNINA, GARIBALDI, SALTERINI 1976-1977
M.E. Avagnina, V. Garibaldi, C. Salterini, *Le strutture murarie degli edifici religiosi di Roma nel XII secolo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XXIII-XXIV, 1976-1977, pp. 173-225

BACCI 1907
A. Bacci, *Iscrizioni sepolcrali in S. Saba*, in «Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana», XIII, 1907, pp. 15-53

BALTRUSAITIS 1993
J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, Milano 1993

BARBIER DE MONTAULT 1856
X. Barbier de Montault, *Cathédrale d'Anagni*, in «Annales Archéologiques», XV, 1856, pp. 137-163

BARBIER DE MONTAULT 1869
X. Barbier de Montault, *Tableau raisonné des pierres et marbres antiques employés a la construction et décoration des monuments de Rome*, Caen 1869

BARBIER DE MONTAULT 1871
X. Barbier de Montault, *Rome Chrétienne. Généalogie d'Artistes Italiens du XIII Siécle*, in «Annales Archéologiques», XVIII, 1871, pp. 265-272

BARTOLI 1907
A. Bartoli, *Il figlio di Pietro Vassalletto a Civita Lavinia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», I, 1907, pp. 22-24

BASILICA DI S. MARCO 1904
Per la basilica di S. Marco in Roma, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XIV, 1904, pp. 19-28

BASSAN 1982
E. Bassan, *Il candelabro di S. Paolo fuori le Mura: note sulla scultura a Roma tra XII e XIII secolo*, in «Storia dell'Arte», XI, 1982, pp. 117-131

BASSAN 1988
E. Bassan, *L'architettura del monastero e il chiostro dei Vassalletto*, in *San Paolo fuori le Mura*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988, pp. 223-254

BASSAN 1992
E. Bassan, *Drudo da Trivio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 717-719

BASSAN 1993
E. Bassan, *Candelabro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 121-129

BASSAN 1994
E. Bassan, *Cosmati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 366-375

BASSAN 1996
E. Bassan, *Iacopo di Lorenzo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 246-249

BASSAN 2000
E. Bassan, *Vassalletto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma 2000, pp. 510-514

BASSAN 2006
E. Bassan, *Itinerari Cosmateschi. Lazio e dintorni*, Roma 2006

BEAUJOUAN, MORPURGO 1995
G. Beaujouan, P. Morpurgo, *Geometria e Aritmetica*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Milano 1995, pp. 531-540

BEDINI 1956
P.B. Bedini, *Falleri, la sua storia, i suoi martiri, la sua chiesa*, Civita Castellana 1956

BEIGBEDER 1989
O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1989

Bendinelli 1951
G. Bendinelli, *Intorno all'origine e per una nuova denominazione dei mosaici cosmateschi*, in *Studies represented to D. Moore Robinson*, I, St. Louis 1951, pp. 813-828

Beny, Gunn 1982
R. Beny, P. Gunn, *Le chiese di Roma*, Verona 1982

Bertaux 1903
E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903

Bertelli 1956
C. Bertelli, *La cappella dei Pazzi e Civita Castellana*, in «Paragone», 77, 1956, pp. 57-64

Besozzi 1750
R. Besozzi, *La storia della basilica di S. Croce in Gerusalemme,* Roma 1750

Bessone-Aurelj 1935
A.M. Bessone-Aurelj, *I marmorari romani*, Milano 1935

Bianchini 1973
G. Bianchini, *Fabrica di Roma, dai Falisci a oggi*, Viterbo 1973

Boito 1880
C. Boito, *L'Architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880

Bonelli 1879
G.A. Bonelli, *Memorie storiche della basilica costantiniana dei SS. Apostoli di Roma e dei nuovi suoi ristauri*, Roma 1879

Boni 1893
G. Boni, *The Roman marmorarii*, Roma 1893

Bottari 1962
S. Bottari, *Arnolfo di Cambio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 285-290

Bozzoni 1991
C. Bozzoni, *Architetto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Milano 1991, pp. 276-281

Brancia D'Apricena 1996
M. Brancia D'Apricena, *L'abbazia benedettina di Santa Maria in Capitolio*, in «Benedectina», (XLIII), 1996, pp. 151-173

Brancia D'Apricena 2000
M. Brancia D'Apricena, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle capitolino*, Roma 2000

Bressan, Forcellini, Vallot 1960
E. Bressan, G. Forcellini, M. Vallot, *La cattedrale di Anagni*, in «L'architettura. Cronaca e storia», VI, 59, 1960, pp. 342-348

Bruschi 2004
A. Bruschi, *Prima del Brunelleschi: verso un'architettura sintattica e prospettica*, in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 18-84

Bruzza 1883
P. Bruzza, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma, aprile 1883*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, (II), 1883, pp. 108-110

Buchowiecki 1970
W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, II, Wien 1970

Cannizzaro 1901
M.E. Cannizzaro, *Delle scoperte avvenute nella chiesa di S. Saba sul falso Aventino*, in «Notizie degli Scavi», s. V, XXV, 1901, pp. 10-14

Cannizzaro 1908
M.E. Cannizzaro, *Comunicazione all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XVIII, 1908, pp. 88-89

Cappelletti 2002
L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina: iconologia*, Roma 2002

Carbonara 1979
G. Carbonara, *Iussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo*, Roma 1979

Carbonetti, Vendittelli 1980
C. Carbonetti, M. Vendittelli, *Anagni*, in *Lazio medievale: ricerca topografica su 33 abitati delle antiche diocesi di Alatri, Anagni, Ferentino, Veroli*, Roma 1980, pp. 71-105

Cardinali 1930
A. Cardinali, *I SS. Marciano e Giovanni*, Subiaco 1930

Cardinali 1935
A. Cardinali, *Cenni storici della Chiesa Cattedrale di Civita Castellana*, Roma 1935

Carloni 1983
R. Carloni, *Alcune osservazioni sulla tomba del Cardinal Matteo d'Acquasparta in S. Maria in Aracoeli*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 643-653

Carosi 2008
G.B. Carosi, *I Monasteri di Subiaco*, Subiaco 2008

Casimiro da Roma 1736
P.F. Casimiro da Roma, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Araceli in Roma*, Roma 1736

Casimiro da Roma 1744
P.F. Casimiro da Roma, *Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma 1744 (II ed. 1845)

Cavalcaselle, Crowe 1886
G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, I, Firenze 1886

Cecchelli 1930
C. Cecchelli, *San Clemente* (*Le chiese di Roma illustrate*, 24-25), Roma 1930

Cecchelli 1939
C. Cecchelli, *Aspetto di Roma medievale*, in «L'Urbe», IV, 8, 1939, pp. 13-16

Cecchelli 1944
C. Cecchelli, *Il Campidoglio nel medioevo e nella rinascita*, in «Archivio della Deputazione Romana di Storia Patria», LXVII, 1944, pp. 211-220

Cecchelli 1972
M.M. Cecchelli, *S. Pancrazio* (*Le chiese di Roma illustrate*, 124), Roma 1972

Cecchelli 1974
M.M. Cecchelli, *Su alcuni rilievi altomedievali di S. Saba*, in «Rivista di cultura classica medioevale», XVI, 1, 1974, pp. 53-78

Cecchelli 1993
M.M. Cecchelli, *Incorniciature medievali di porte di chiese romane*, in «Palladio», 11, 1993, pp. 101-110

Cellini 1962
P. Cellini, *L'opera di Arnolfo all'Aracoeli*, in «Bollettino d'Arte», XLVII, 1962, pp. 180-193

Ciampini 1690
G. Ciampini, *Vetera Monimenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura*, Roma 1690

Ciarrocchi 1991
A. Ciarrocchi, *Il coro rinascimentale della Cattedrale di Civita Castellana*, in «Biblioteca e Società», X, 1-2, 1991, pp. 27-31

Cigola 1987
M. Cigola, *La basilica di S. Crisogono a Roma*, in *10 tesi di restauro*, a cura di G. Carbonara e F.I. Pietrafitta (Università degli studi di Roma La Sapienza, Scuola di Specializzazione per lo studio e il restauro dei monumenti, I), Roma 1987, pp. 108-127

Cigola 1993
M. Cigola, *Mosaici pavimentali cosmateschi: segni, disegni e simboli*, in «Palladio», 11, 1993, pp. 101-110

Cimarra 1983
L. Cimarra, *Artefici e committenti nelle iscrizioni cosmatesche di Civita Castellana*, in «Biblioteca e Società», V, 3-4, 1983, pp. 38-39

Cimarra, Sciosci 1988
L. Cimarra, S. Sciosci, *Civitacastellana*, Viterbo 1988

Cimarra 1997
L. Cimarra, *Iscrizioni altomedievali di Civita Castellana*, Civita Castellana 1997

Cipollone 1984
G. Cipollone, *Il mosaico di San Tommaso in Formis a Roma (ca. 1210). Contributo di iconografia e iconologia*, Roma 1984

CLAUSSE 1893
G. Clausse, *Basiliques et mosaiques chrétiennes,* Paris 1893

CLAUSSE 1897a
G. Clausse, *Les marbriers romains et le mobilier presbyterial*, Paris 1897

CLAUSSE 1897b
G. Clausse, *Les Cosmati et l'église de S.te Marie a Civita Castellana*, in «Revue de l'Art Chretien», VIII, 1897, pp. 271-279

CLAUSSEN 1980
P.C. Claussen, *Scultura romana al tempo di Federico II*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 325-337

CLAUSSEN 1987
P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Corpus Cosmatorum*, Stuttgart 1987

CLAUSSEN 1989
P.C. Claussen, *Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 65-79

CLAUSSEN 1991-1992
P.C. Claussen, *Der Paviment von S. Clemente: mit einer neuen Zeichnerischen Aufnahme*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 27-28 (1991-1992), pp. 3-22

COLASANTI 1923
A. Colasanti, *S. Maria in Aracoeli* (*Le chiese di Roma illustrate*, 2), Roma 1923

CONTARDI 1980
B. Contardi, *Il pavimento del duomo di Ferentino*, in «Storia della città», 15-16, 1980, pp. 83-90

CRETI 2002a
L. Creti, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Roma 2002

CRETI 2002b
L. Creti, *Un contributo agli studi sulla cattedrale di Civita Castellana: gli arredi cosmateschi scomparsi*, in «Biblioteca e Società», XXI, 4, 2002, pp. 3-9

CRETI 2003
L. Creti, *Un frammento di architrave medievale nel Sacro Speco di Subiaco*, in «Lazio ieri e oggi», XXXIX, 2, 2003, pp. 44-47

CRETI 2004
L. Creti, *L'abbazia di Santa Maria di Falleri*, in «Lazio ieri e oggi», XL, 12, 2004, pp. 418-425

CRETI, BOSCOLO, MASTELLONI 1993a
L. Creti, S. Boscolo, C. Mastelloni, *Il pavimento cosmatesco della Cattedrale di Civita Castellana*, in «Biblioteca e Società», XII, 1-2, 1993, pp. 3-7

Creti, Boscolo, Mastelloni 1993b
L. Creti, S. Boscolo, C. Mastelloni, *La Cattedrale di Civita Castellana*, Roma 1993

Creti, Boscolo, Mastelloni 1995
L. Creti, S. Boscolo, C. Mastelloni *Note sulla Chiesa Cattedrale di Civita Castellana*, in *Civita Castellana Studi*, I, Civita Castellana 1995, pp. 103-130

Curcio, Indrio 1980
G. Curcio, L. Indrio, *Le fasi costruttive della cattedrale di Ferentino*, in «Storia della città», 15-16, 1980, pp. 83-90

D'Achille 1991
A.M. D'Achille, *La scultura*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 144-183

D'Achille 1992
A.M. D'Achille, *Baldacchino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Milano 1992, pp. 29-36

D'Achille 1993
A.M. D'Achille, *Ciborio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Milano 1993, pp. 718-735

D'Achille 1995
A.M. D'Achille, *Giovanni di Cosma*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Milano 1995, pp. 724-727

D'Achille 2000
A.M. D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000.

D'Angelo 1987
L. D'Angelo, *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, in «Lunario Romano», 16, 1987, pp. 83-94

D'Avoli 1939
N. D'Avoli, *La cattedrale di Anagni*, Anagni 1939

Davy 1988
M.M. Davy, *Il simbolismo medievale*, Roma 1988

De Angelis 1958
F. De Angelis, *S. Maria in Aracoeli*, Roma 1958

De Angelis 1621
P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max.*, Roma 1621

De Bouard 1911
A. De Bouard, *Gli antichi marmi di Roma nel Medio Evo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXXIV, 1911, pp. 239-245

Del Frate 1890
O. Del Frate, *Miscellanea Civitonica*, Civita Castellana 1890

DEL FRATE 1897
O. Del Frate, *Guida storico-descrittiva di Faleria etrusca*, Civita Castellana 1897

DELL'ASSUNTA, DI SANTA TERESA 1927
A. dell'Assunta, R. di Santa Teresa, *S. Tommaso in formis*, 1927

DE MAGISTRIS 1749
A. De Magistris, *Istoria della città e della basilica cattedrale di Anagni*, Roma 1749

DEMETRESCU 1997
C. Demetrescu, *Il simbolo nell'arte romanica*, I, Rimini 1997

DE NICOLA 1907
G. De Nicola, *La prima opera di Arnolfo a Roma*, in «L'Arte», X, 1907, pp. 97-104

DE ROSSI 1875
G.B. De Rossi, *Il pavimento di S. Maria di Castello di Corneto-Tarquinia*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», (VI), 1875, pp. 110-132

DE ROSSI 1879
G.B. De Rossi, *I Santi Quattro Coronati e la loro chiesa sul Celio*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», S. III, (IV), 1879, pp. 88-90

DE ROSSI 1888-1889
G.B. De Rossi, *Tabernacolo, altare e sua cappella reliquiaria in S. Stefano presso Fiano Romano*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, VI, 1888-1889, pp. 154-162

DE ROSSI 1891
G.B. De Rossi, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel Medio Evo*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. V, II, 1891, pp. 73-100

DE ROSSI 1893
G.B. De Rossi, *Le origini della chiesa dell'Aracoeli*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. V, IV, 1893, pp. 85-89

DE ROSSI 1899
G.B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899

DIDRON 1855
A. Didron, *Le moyen âge en Italie. Les Artistes*, in «Annales Archéologiques», XV, 1855, pp. 171-183

D'ONOFRIO, PIETRANGELI 1971
C. D'Onofrio, C. Pietrangeli, *Abbazie del Lazio*, Roma 1971

DRAGHI 2006
A. Draghi, *Gli affreschi nell'aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006

DRESSEN 2008
A. Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008

Duchesne 1886
L. Duchesne (a cura di), *Le Liber Pontificalis*, Paris 1886 (II ed. 1981)

Egidi, Giovannoni, Hermanin 1904
P. Egidi, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904

Fabre 1905
M.P. Fabre (a cura di), *Le Liber Censuum de l'Eglise Romaine*, Paris 1905

Faloci Pulignani 1879
M. Faloci Pulignani, *Del chiostro di Sassovivo presso Foligno, memorie epigrafiche*, Foligno 1879

Faloci Pulignani 1880
M. Faloci Pulignani, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma, 22 dicembre 1878*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. III, V, 1880, pp. 60-61

Fedele 1903
P. Fedele, *Tabularium S. Mariae Novae ab an. 982 ad an. 1200*, in «Archivio della Reale Società di Storia Patria», XXVI, 1903, p. 222

Fedele 1904
P. Fedele, *Tabularium S. Praxedis*, in «Archivio della Reale Società di Storia Patria», XXVII, 1904, pp. 66-68, 72-73

Fedele 1909
P. Fedele, *L'iscrizione del chiostro di S. Paolo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXXII, 1909, pp. 465-470

Fedele 1921
P. Fedele, *Sul commercio delle antichità in Roma nel XII secolo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XLIV, 1921, pp. 269-276

Felini 1610
P.M. Felini, *Trattato Nuovo delle cose meravigliose dell'Alma città di Roma*, Roma 1610

Fenicchia 1967
V. Fenicchia, *Ferentino* in *Dictionnaire d'Histoire et de Geographie Ecclesiastiques*, XVI, Paris 1967, p. 1057

Ferraro 1905
S. Ferraro, *La colonna del Cereo Pasquale di Gaeta*, Napoli 1905

Filippini 1908
L. Filippini, *La scultura del Trecento in Roma*, Torino 1908

Fiorani 2001
D. Fiorani, *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma 2001, pp. 9-26.

Fiore Cavaliere, Mari, Luttazzi 1999
M.G. Fiore Cavaliere, Z. Mari, A. Luttazzi, *La villa di Nerone a Subiaco e la fondazione del monastero benedettino di S. Clemente*, in Z. Mari, M.T. Petrara, M. Sperandio, a cura di, *Il Lazio tra Antichità e Medioevo*, Roma 1999, pp. 341-368

Forcella 1869-1884
V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884

Fra Mariano da Firenze 1931
Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, edizione a cura di E. Bulletti, Roma 1931

Fraccaro De Longhi 1958
L. Fraccaro De Longhi, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Milano 1958

Frey 1885
K. Frey, *Genealogie der Cosmati*, in «Jahrbuch des Königlich-Preussischen Kunstsammlungen», 6, 1885, pp. 125-127

Frothingham 1879
A. Frothingham, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma, 5 febbraio 1882*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, I, 1882, p. 171

Frothingham 1883
A. Frothingham, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma, 15 aprile 1883*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, II, 1883, pp. 110-111

Frothingham 1889
A. Frothingham, *Notes on Roman Artists of the Middle Ages I*, in «American Journal of Archaeology», V, 1889, pp. 182-188

Frothingham 1890
A. Frothingham, *Notes on Roman Artists of the Middle Ages II*, in «American Journal of Archaeology», VI, 1890, pp. 307-313

Frothingham 1892
A. Frothingham, *Scoperta dell'epoca precisa della costruzione del chiostro presso la basilica lateranense*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. V, III, 1892, pp. 145-149

Frothingham 1895
A. Frothingham, *Notes on Byzantine Art and Culture in Italy and especially in Rome*, in «American Journal of Archaeology», XI, 1895, pp. 152-208

Frothingham 1898
A. Frothingham, *Archaeological Discussion 1897-98: S. Maria in Civita Castellana*, in «American Journal of Archaeology», XIV, 1898, p. 399

Frothingham 1925
A.J. Frothingham, *The monuments of Christian Rome from Constantine to the Renaissance*, New York 1925

Frutaz 1962
P. Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma 1962

Fumi 1879
L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

Galassi Paluzzi 1975
C. Galassi Paluzzi, *La basilica di S. Pietro*, Roma 1975

Galieti 1909a
A. Galieti, *Il Castello di Civita Lavinia*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXXII, 1909, pp. 172-283

Galieti 1909b
A. Galieti, *Memorie della chiesa medievale di Civita Lavinia*, in «L'Arte», 12, 1909, pp. 349-358

Gandolfo 1980
F. Gandolfo, *La cattedra papale in età federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano,* Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 339-366

Gandolfo 1981
F. Gandolfo, *Simbolismo antiquario e potere papale*, in «Studi Romani», XXIX, 1981, pp. 9-21

Gandolfo 1984
F. Gandolfo, *Cosma di Iacopo di Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 66-69

Gandolfo 1993
F. Gandolfo, *Cattedra*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Milano 1993, pp. 497-505

Gardner 1973
J. Gardner, *Arnolfo di Cambio and the roman tomb design*, in «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 428-438

Gatti 1888
G. Gatti, *Antichi monumenti esistenti in S. Stefano del Cacco*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XVI, 1888, pp. 23-33

Gatto 2004
L. Gatto, *Storia di Roma nel medioevo*, Roma 2004

Gattola 1733
E. Gattola, *Historia Abbatiae Cassinensis*, Venezia 1733

Gavini 1912
I.C. Gavini, *I lavori di S. Saba*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XXII, 1912, pp. 17-42

Gaye 1839
J. Gaye, *Kunstgeschichte*, in «Kunstblatt», 62, 1839, pp. 245-248; 63, pp. 247-251

Gaynor, Toesca 1963
J.S. Gainor, I. Toesca, *S. Silvestro in Capite* (*Le chiese di Roma illustrate*, 73), Roma 1963

Ghyka 1938
M.C. Ghyka, *L'essai su le rithme*, Paris 1938

Gianfilippi, Goracci 1996
F. Gianfilippi, A. Goracci, *Il ciclo di S. Silvestro ai Santi Quattro Coronati e la Roma di Innocenzo IV* , Roma 1996

Giovannoni 1904a
G. Giovannoni, *Note sui marmorari romani*, in «Archivio della Reale Società di Storia Patria», XXVII, 1904, pp. 5-26

Giovannoni 1904b
G. Giovannoni, *I Monasteri di Subiaco. L'architettura*, Roma 1904

Giovannoni 1904c
G. Giovannoni, *Drudus de Trivius marmorario romano*, in *Miscellanea per nozze Hermanin-Hausmann*, Roma 1904, pp. 1-10

Giovannoni 1906
G. Giovannoni, *Seduta dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, 12 dicembre 1904*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XVI, 1906, pp. 9-11

Giovannoni 1908a
G. Giovannoni, *Comunicazione all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma*, *7 gennaio 1908*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XVIII, 1908, pp. 91-92

Giovannoni 1908b
G. Giovannoni, *Opere dei Vassalletti Marmorari Romani*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 262-283

Giovannoni 1908c
G. Giovannoni, *Subiaco e i suoi monumenti*, Roma 1908

Giovannoni 1910
G. Giovannoni, *Comunicazione all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma*, *6 luglio 1908*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XX, 1910, pp. 88-90

Giovannoni 1912
G. Giovannoni, *Comunicazione all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma*, *28 gennaio 1911*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», XXII, 1912, p. 68

Giovannoni 1924
G. Giovannoni, *Architettura ed elementi decorativi*, in *S. Agata dei Goti*, Roma 1924, pp. 128-143

Giovannoni 1936
G. Giovannoni, *Il ciborio cosmatesco di S. Agata dei Goti a Roma*, in «Rassegna di Architettura», VIII, 5, 1936, pp. 166-167

Giovannoni 1943
G. Giovannoni, *Roma. La chiusura presbiteriale di S. Saba*, in «Palladio», 2-3, 1943, pp. 83-84

Giovannoni 1945
G. Giovannoni, *L'ambone della chiesa d'Aracoeli*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», LXVIII, 1945, pp. 125-130

GIOVANNONI 1949
G. Giovannoni, *Cosmati*, in *Enciclopedia Italiana*, XI, Roma 1949, pp. 576-578

GIOVENALE 1895
G.B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, in «Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma», V, 1895, pp. 13-36

GIOVENALE 1917
G.B. Giovenale, *Il chiostro medievale di San Paolo fuori le mura*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 45, 1917, pp. 125-167

GIOVENALE 1927
G.B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927

GIUMELLI 1982
C. Giumelli, a cura di, *I monasteri Benedettini di Subiaco*, Milano 1982

GLASS 1969
D.F. Glass, *Papal patronage in the early twelfth century: notes on the iconography of cosmatesque pavements*, in «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», XXXII, 1969, pp. 386-390

GLASS 1980
D.F. Glass, *Studies on cosmatesque pavements* (British Archeological Report Series), Oxford 1980

GNOLI 1971
R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1971

GOLZIO, ZANDER 1963
V. Golzio, G. Zander, *Le chiese di Roma dall'XI al XV secolo*, Bologna 1963

GREGOROVIUS 1859-1872
F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (trad. it. *Storia di Roma nel Medioevo*, 6 voll., a cura di V. Calvani , P. Macchia, Roma 1988), Stuttgart 1859-1872

GRISAR 1895
H. Grisar, *Una scuola classica di marmorarii medievali*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», I, 1895, pp. 42-57

GROSSI-GONDI 1913
F. Grossi-Gondi, *La "confessio" dell'altare maggiore e la cattedra papale a S. Lorenzo in Lucina. Un'opera di Magister Paulus?*, in «Studi Romani», I, 1913, pp. 53-62

GUARDUCCI 1947-1949
M. Guarducci, *Ara Coeli*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXIII-XXIV, 1947-1949, pp. 277-289

GUIDOBALDI, RIGHETTI TOSTI-CROCE, MELUCCO VACCARO, D'ACHILLE 2000
F. Guidobaldi, M. Righetti Tosti-Croce, A. Melucco Vaccaro, A.M. D'Achille, *Roma*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Milano 2000, pp. 63-114

GUIDOBALDI, GUIGLIA GUIDOBALDI 1983
F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983

GUIGLIA GUIDOBALDI, BERTELLI 1979
A. Guiglia Guidobaldi, G. Bertelli, *San Benedetto in Piscinula* (*Le chiese di Roma illustrate*, 134), Roma 1979

GUIGLIA GUIDOBALDI 1984
A. Guiglia Guidobaldi, *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, in «Bollettino d'Arte», 26, 1984, pp. 57-62

GUIGLIA GUIDOBALDI 1998
A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimento*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 264-276

HAASE 1949
H. Haase, *Römische Kirchenportale vom Ausgang des 12. bis zur Mitte 13. Jahrhunderts*, Hannover 1949

HAHN 1957
H. Hahn, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienster*, Berlin 1957

HAUSER 1955
A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, II, Torino 1955

HERMANIN 1945
P. Hermanin, *L'arte dei marmorari romani*, in *L'arte in Roma dal sec. VIII al sec. XIV*, Bologna 1945, pp. 59-83

HOMO 1934
L. Homo, *Les marbriers romains*, in *Rome Médiévale*, Paris 1934, pp. 265-268

HÜLSEN 1907
C. Hülsen, *The legend of Aracoeli*, in «Journal of the British and American Archeological Society of Rome», IV, 1907, pp. 39-46

HÜLSEN 1927
C. Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927

HUTTON 1950
E. Hutton, *The Cosmati. The roman marble workers of the XII and XIII centuries*, London 1950

IACOBINI 1996
A. Iacobini, *Innocenzo III*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Milano 1996, pp. 386-392

IACOBUS DA VARAGINE 1850
Iacobus da Varagine, *Legenda Aurea*, Lipsiae 1850

ILLIANO 1989
V. Illiano, *L'abbazia di S. Maria in Falleri presso Civita Castellana*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 13, 1989, pp. 81-90

Ippolito Boccolini 1935
D. Ippolito Boccolini, *Il baldacchino di Arnolfo di Cambio nella basilica di S. Paolo f.l.m.*, in «L'Illustrazione Vaticana», 15, VI, 1935, pp. 829-833

Josi 1927
E. Josi, *Lés cloitres Romains*, Milano 1927

Jouven 1951
G. Jouven, *Rithme et Architecture. Les Tracés harmoniques*, Paris 1951

Kadar 1991
Z. Kadar, *Animali*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Milano 1991, pp. 1-13

Kehr 1907
P.F. Kehr, *Italia Pontificia*, Berlin 1907

Keller 1935
H. Keller, *Il sepolcro di Clemente IV in San Francesco a Viterbo*, in «L'Illustrazione Vaticana», 5, VI, 1935, pp. 237-240

Kinder 1997
T.N. Kinder, *I Cisterciensi. Vita quotidiana, cultura, arte*, Milano 1997

Kinney 2006
D. Kinney, *La Basilica di San Bartolomeo all'Isola Tiberina. Problemi di archeologia e di archivio*, in *Colloqui d'architettura. I/2006*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma 2006, pp. 12-29

Krautheimer 1937-1977
R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano-New York 1937-1977

Krautheimer 1942
R. Krautheimer, *Introduction to an iconography of medieval architecture*, in «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», V, 1942, pp. 1-33

Krautheimer 1980
R. Krautheimer, *Rome. Profile of a city, 312-1308*, Princeton 1980 (trad. it. *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981)

Lanciani 1880
R. Lanciani, *Frammenti medioevali romani venuti in luce negli scavi recenti*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», III, 1880, pp. 375-376

Lavagnino, Moschini 1923
E. Lavagnino, V. Moschini, *Santa Maria Maggiore* (*Le chiese di Roma illustrate*, 7), Roma 1923

Lavagnino 1925
E. Lavagnino, *San Paolo sulla Via Ostiense* (*Le chiese di Roma illustrate*, 12), Roma 1925

Lavagnino 1953
E. Lavagnino, *L'arte medievale*, Torino 1953

Lorenzoni 1965
G. Lorenzoni, *L'arte a Roma e nel Lazio. I Cosmati e i Vassalletto*, in *L'arte nel medioevo. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1965, pp. 29-30

Lubke 1878
W. Lubke, *Zu den Cosmaten Arbeiten*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 13, 1878, pp. 31-32

Lugano 1923
P.P. Lugano, *S. Maria Nova (S. Francesca Romana)* (*Le chiese di Roma illustrate*, 1), Roma 1923

Lydholm 1982
I.B. Lydholm, *The Cosmati and the cathedral of Anagni*, in «Analecta romana instituti Danici», X, 1982, pp. 20-21

MacClendon 1978
C.B. MacClendon, *The Medioeval Abbey Church at Farfa* (Ph. D., Yale 1978), New Haven - London 1987

Maccarrone 1972
M. Maccarrone, *Studi su Innocenzo III*, Padova 1972

Malmstrom 1973
R.E. Malmstrom, *S. Maria in Aracoeli at Rome*, N.Y. University, Ph. D., 1973

Malmstrom 1975
R.E. Malmstrom, *The colonnades of High Medieval Churches at Rome*, in «Gesta», XIV, 2, 1975, pp. 37-43

Malmstrom 1976
R.E. Malmstrom, *The Twelfth Century Church of S. Maria in Capitolio and the Capitoline Obelisk*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, pp. 2-16

Marangoni 1743
G. Marangoni, *Acta Passionis atque translaptionum sancti Magni*, Jesi 1743

Marangoni 1744
G. Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e ad ornamento delle chiese*, Roma 1744

Marangoni 1747
G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio, o cappella di S. Lorenzo nel patriarchio lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita*, Roma 1747

Marcotti 1880
G. Marcotti, *Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», IV, 1880, pp. 563-580

Mariani 1973
L. Mariani, *Storia di Subiaco e suo distretto Abbaziale*, a cura di M. Sciò, Subiaco 1997

Marini 1973
P. Marini, *Il terzo francescano nella storia di S. Maria in Aracoeli*, Roma 1973

Marta 1989
R. Marta, *Tecnica costruttiva a Roma nel medioevo*, Roma 1989

Marucchi 1909
O. Marucchi, *Basiliques et églises de Rome*, Paris 1909

Mastrocola 1962
M. Mastrocola, *Il portale di S. Maria di Falleri. Il portale della cattedrale di Civita Castellana. I Cosmati*, in *Miscellanea di Studi Viterbesi*, Viterbo 1962, pp. 400-407

Mastrocola 1972
M. Mastrocola, *Notizie storiche circa la diocesi di Civita Castellana, Orte e Gallese*, III, Civita Castellana, 1972

Matthiae 1942
G. Matthiae, *Fasi costruttive della cattedrale di Anagni*, in «Palladio», 6, 1942, pp. 41-48

Matthiae 1952
G. Matthiae, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», I, 1952, pp. 249-279

Matthiae 1955
G. Matthiae, *San Cesareo de Appia*, Roma 1955

Matthiae 1957
G. Matthiae, *La suppellettile presbiteriale della chiesa di Lugnano in Teverina*, Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 501-503

Matthiae 1958
G. Matthiae, *Cosmati*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, Firenze 1958, coll. 837-843

Matthiae 1966
G. Matthiae, *S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1966

Matthiae 1967
G. Matthiae, *Mosaici medievali delle Chiese di Roma*, Roma 1967

Mazzocchi 1646
D. Mazzocchi, *Vejo Difeso*, Roma 1646

Media valle del Tevere 1966
La media valle del Tevere: Civita Castellana, in «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Urbanistica», III, 1966, pp. 105-111

Melani 1894
A. Melani, *L'architettura nella storia e nella pratica*, I, Milano 1894

Melani 1899
A. Melani, *I cosiddetti Cosmati*, in «Arte e Storia», XVIII, 1899, pp. 26-27

Melchiorri 1856
G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi dintorni*, Roma 1856

Mirzio 1638
P.C. Mirzio, *Cronaca sublacense*, Subiaco 1638 (edizione a cura di P. Crostarosa, Roma 1885)

Molajoni 1937
P. Molajoni, *Santa Maria di Faleri*, in «Arte e Restauro», XIV, 1937, p. 7

Monaci 1904
A. Monaci, *Regesto di Sant'Alessio sull'Aventino*, in «Archivio della Reale Società di Storia Patria», XXVII, 1904, p. 387

Montorsi 1983
P. Montorsi, *Su alcuni leoni di Vassalletto che derivano da un modello egiziano*, in *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma* (Roma, 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 655-667

Moretti 1997
I. Moretti, *Ospedale*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Milano 1997, pp. 906-917

Morghen 1991
R. Morghen, a cura di , *Chronicon Sublacense (AA. 593-1369)*, Subiaco 1991

Muñoz 1911
A. Muñoz, *Alcune sculture della cattedrale di Civitacastellana*, in «Bollettino d'Arte», 5, 1911, pp. 121-134

Muñoz 1913
A. Muñoz, *La Cappella di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati e le recenti scoperte*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», XIX, 1913, pp. 205-211

Muñoz 1914
A. Muñoz, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati*, Roma 1914

Muñoz 1921
A. Muñoz, *Roma di Dante*, Milano-Roma 1921

Muñoz 1923
A. Muñoz, *S. Pietro in Vaticano* (*Le chiese di Roma illustrate*, 5), Roma 1923

Muñoz 1926
A. Muñoz, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*, Roma 1926

Muñoz 1944
A. Muñoz, *La basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1944

Muñoz 1954
A. Muñoz, *I marmorari romani nei paesi del Lazio*, in «Rassegna del Lazio», I, 2, 1954, pp. 18-20

Negri 1981
D. Negri, *Abbazie cistercensi in Italia*, Pistoia 1981

NERINI 1752
F.M. Nerini, *Historica Monumenta de Templo et coenobio Sancti Bonifacii et Alexi*, Roma 1752

NIBBY 1837
A. Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dè dintorni di Roma*, II, Roma 1837

NIBBY 1839
A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, I, Roma 1839

NOEHLES 1961-1962
K. Noehles, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 9-10, 1961-1962, pp. 14-72

NOEHLES 1966
K. Noehles, *Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae*, in *Festschrift Werner Hager*, Recklinghausen 1966, pp. 17-37

ORTOLANI 1923
S. Ortolani, *S. Croce in Gerusalemme* (*Le chiese di Roma illustrate*, 6), Roma 1923

PACE 2000
V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000

PAJARES-AYUELA 2002
P. Pajares-Ayuela, *Cosmatesque ornament: flat polychrome geometric patterns in architecture*, London 2002

PANZA, FERRETTI 1981
A. Panza, R. Ferretti, *Anagni nel XIII secolo, iniziative edilizie e politica pontificia*, in «Storia della Città», 18, 1981, pp. 33-76

PARDI 1959
R. Pardi, *Nuovi rilievi della chiesa di S. Maria di Castello a Tarquinia*, in «Palladio», IX, 1959, p. 82

PARLATO, ROMANO 1992
E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* (*Italia Romanica*, 13), Milano 1992

PASTI 1982
S. Pasti, *Un altare ed un'epigrafe medioevali nel duomo di Segni*, in «Storia dell'Arte», 44, 1982, pp. 57-62

PENNINI 2006
M. Pennini, *La cattedrale di Anagni. Restauro e studio delle superfici*, in *La cattedrale di Anagni*, a cura di G. Palandri, Roma 2006, pp. 91-134

PENSABENE, POMPONI 1991-1992
P. Pensabene, M. Pomponi, *Contributi per una ricerca sul reimpiego e il 'recupero' dell'Antico nel Medioevo. 2 - I portici cosmateschi a Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 14-15, 1991-1992, pp. 305-346

Pesarini 1913
S. Pesarini, *La Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense prima delle innovazioni del sec. XVI*, in «Studi Romani», I, 1913, pp. 386-427

Pesci 1938
B. Pesci, *La leggenda di Augusto e le origini della chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Incoronazione della Madonna d'Aracoeli*, Roma 1938

Piacentini 2006
V. Piacentini, *La cattedrale di Anagni e il suo contesto urbano*, in *La cattedrale di Anagni*, a cura di G. Palandri, Roma 2006, pp. 135-158

Piazzesi, Mancini, Benevolo 1953
A. Piazzesi, V. Mancini, L. Benevolo, *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», V, 1953, pp. 11-20

Pietrangeli 1965
C. Pietrangeli, *Storia e architettura dell'Aracoeli*, in «Capitolium», XL, 1965, pp. 187-195

Pietrangeli 1976
C. Pietrangeli, *Guide Rionali di Roma. Rione X: Campitelli*, II, Roma 1976

Pistilli 1991
P.F. Pistilli, *L'architettura a Roma nella prima metà del Duecento (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 1-71

Pistilli 1993
P.F. Pistilli, *Chiostro*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Milano 1993, pp. 694-718

Pomarici 1990
F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *La basilica di San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 61-72

Priester 1993
A. Priester, *Bell Towers and Buildings Workshops in Medieval Rome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LII, 1993, pp. 199-220

Promis 1836
C. Promis, *Notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani dal X al XV secolo*, Torino 1836

Pulcini 1974
G. Pulcini, *Falerii Veteres, Falerii Novi, Civita Castellana*, Civita Castellana 1974

Pulcini 1981
G. Pulcini, *Civita Castellana*, Civita Castellana 1981

Pulcini 1992-1993
G. Pulcini, *Civita Castellana, città trimillenaria*, I-II, Civita Castellana 1992-1993

Ragghianti 1969
C. Ragghianti, *L'arte in Italia*, III, Roma 1969

RASPA 1987
G. Raspa, *La cattedrale di Anagni*, in *Lunario Romano*, 16, 1987, pp. 181-197

RASPI-SERRA 1972
J. Raspi-Serra, *La Tuscia Romana*, Milano-Venezia 1972

RASPI-SERRA 1974
J. Raspi-Serra, *Le diocesi dell'Alto Lazio*, VIII, Spoleto 1974

READ SUNDERLAND 1959
E. Read Sunderland, *Symbolic Numbers and Romanesque Church Plans*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XVIII, 1959, pp. 94-103

RICCI 1925
C. Ricci, *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925

RICCI, ORLANDI 2004
A. Ricci, M.A. Orlandi, a cura di, *Lo spazio del silenzio. Storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco*, Subiaco 2004

RICHTER 1877
J.P. Richter, *Die Cosmaten Familien*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 12, 1877, pp. 337-338

RIGHETTI TOSTI-CROCE 1982
M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Milano 1982, pp. 75-94

RIGHETTI TOSTI-CROCE 1983
M. Righetti Tosti-Croce, *Un'ipotesi per Roma angioina: la cappella di S. Nicola nel Castello di Capo di Bove*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza" (Roma 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 497-512

RIGHETTI TOSTI-CROCE 1991
M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura tra il 1254 e il 1308*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 73-143

ROHAULT DE FLEURY 1883-1889
C. Rohault de Fleury, *La Messe*, 8 voll., Paris 1883-1889

ROMANINI 1965
A.M. Romanini, *Il 'dolce stil novo' di Arnolfo di Cambio*, in «Palladio», XV, I-IV, 1965, pp. 35-66

ROMANINI 1980
A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo 'Stil Novo' del Gotico italiano,* Firenze 1980

ROMANINI 1991a
A.M. Romanini, *Dalla Roma di Francesco alla Roma di Dante*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. XV-XXXI

ROMANINI 1991b
A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Milano 1991, pp. 504-514

Rossi 1988
P. Rossi, *Civita Castellana e le chiese del suo territorio*, Roma 1988

Rossi 1991
P. Rossi, A*mbone*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Milano 1991, pp. 491-495

Rossi 1996
P. Rossi, *Lazio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Milano 1996, pp. 587-595

Rossini 2000
M.C. Rossini, *Subiaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Milano 2000 pp. 26-29

Salazaro 1882
D. Salazaro, *L'Arte Romana nel Medioevo. Appendice agli studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1882

Sancta Sanctorum 1995
AA.VV., *Sancta Sanctorum*, Milano 1995

Santilli 1925
P.F. Santilli, *La basilica dei SS. Apostoli* (*Le chiese di Roma illustrate*, 15), Roma 1925

Sayers 1994
J. Sayers, *Innocent III, Leader of Europe 1198-1216*, New York 1994

Sbaraleae 1759
J.H. Sbaraleae, *Bullarium Franciscanum*, Roma 1759

Scaccia-Scarafoni 1936
E. Scaccia Scarafoni, *Note su fabbriche ed opere d'arte medievale a Montecassino*, in «Bollettino d'Arte», XXX, 1936, pp. 97-121

Scarfone 1976
G. Scarfone, *La chiesa di S. Bartolomeo all'Isola*, in «Alma Roma», XVII, 5-6, 1976, pp. 73-78

Seroux D'Agincourt 1829
G.B.L.G. Seroux D'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato 1829

Severano 1630
G. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma 1630

Sibilia 1914
S. Sibilia, *La Cattedrale di Anagni*, Orvieto 1914

Sibilia 1936
S. Sibilia, *Guida storico-artistica della Cattedrale di Anagni*, Anagni 1936

Stevenson 1880a
E. Stevenson, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma*, *dicembre 1878*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. III, V, 1880, pp. 59-60

Stevenson 1880b
E. Stevenson, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma*, *febbraio 1879*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. III, V, 1880, p. 90

Stevenson 1882
E. Stevenson, *Conferenza della Società di Cultori della Cristiana Archeologia in Roma, 28 novembre 1880*, in «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. IV, I, 1882, pp. 85-86

Stevenson 1884
E. Stevenson, *Marmorarii romani*, in *Mostra della città di Roma alla esposizione di Torino dell'anno 1884*, Roma 1884

Styger 1914
P. Styger, *La 'schola cantorum' della chiesa di S. Saba*, in «Studi Romani», II, 1914, pp. 224-228

Svizzeretto, Pampalone 2003
F. Svizzeretto, A. Pampalone, *San Tommaso in Formis*, in *Caelius I: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis*, a cura di A. Englen, Roma 2003, pp. 395-433

Swarzenski 1912
G. Swarzenski, *Cosmaten*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, a cura di U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1912, VII, pp. 504-506; XVIII, pp. 266-268; XXXIV, pp. 131-132

Taggi 1888
C. Taggi, *Della fabbrica della Cattedrale di Anagni. Saggio archeologico-storico scritto da uno dei suoi canonici*, Roma 1888

Tarquini 1874
F. Tarquini, *Cosmati Familia*, in *Notizie istoriche e territoriali di Civita Castellana*, Castelnuovo di Porto 1874

Taurisano 1924
P.I. Taurisano, *Santa Sabina* (*Le chiese di Roma illustrate*, 11), Roma 1924

Testini 1961
P. Testini, *S. Saba* (*Le chiese di Roma illustrate*, 68), Roma 1961

Titi 1674
F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, ed. a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987

Toesca 1927
P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, II, Torino 1927

Tomassetti 1906a
G. Tomassetti, *A. MCMVI. Quinto centenario dell'Università dei Marmorarii di Roma*, Roma 1906

Tomassetti 1906b
G. Tomassetti, *Dei sodalizi in genere e dei marmorari romani*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale», 34, 1906, pp. 235-269

Tomei 1980
A. Tomei, *L'arredo cosmatesco della cattedrale di Ferentino*, in «Storia della città», 15-16, 1980, pp. 105-108

Toubert 1985
H. Toubert, recensione al volume di G. Cipollone, *Il mosaico di S. Tommaso in Formis a Roma*, Roma 1984, in «Bullettin Monumental», 143, 1985, pp. 309-310

Ughelli 1644
F. Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insulorum adjacentium*, Venezia 1644

Urcioli 2006
S. Urcioli, *La cattedrale di Anagni. Osservazioni sulla genesi di un modello basilicale desideriano*, in G. Palandri, a cura di, *La cattedrale di Anagni*, Roma 2006, pp. 187-225

Valentini, Zucchetti 1940-1953
R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, 4 voll., Roma 1940-1953

Valeri 1904
A. Valeri, *L'Immacolata e la Pia Unione eretta nella basilica di S. Maria in Aracoeli*, Roma 1904

Valle 1915
A. Valle, *La chiesa di S. Maria di Fàlleri*, in «Rassegna d'Arte», XV, 1915, pp. 199-208

Venturi 1904
A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, III, Milano 1904

Vetter 1886
J. Vetter, *L'Aracoeli. Suovenirs historiques*, Roma 1886

Von Schlosser 1923
J. von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin-Neubabelsberg 1923 (trad. it. *L'arte del medioevo*, Milano 1989)

Voss 1990
I.M. Voss, *Studien zu den ionischen Kapitellen von S. Lorenzo fuori le mura*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 26, 1990, pp. 41-86

Wagner-Rieger 1956
R. Wagner-Rieger, *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, II, Graz-Köln 1956

Whitbrooke 1930
A.J.P. Whitbrooke, *Intorno ad una tomba del Duecento*, in «Roma», VIII, 1930, pp. 49-51

Winckelmann 1766
J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, II, Paris 1766

Witte 1825
E. Witte, *Über die Cosimaten, eine römische Künstler-Familie des 13 ten Jahrhunderts*, in «Kunstblatt», 41, p. 161 ss.; 42, p. 165 ss.; 43, p. 171 ss.; 44, p. 174 ss.; 45, p. 178 ss.; 46, p. 182 ss., 1825

Zambarelli 1924
P.I. Zambarelli, *SS. Bonifacio e Alessio all'Aventino* (*Le chiese di Roma illustrate*, 9), Roma 1924

Zander 1990-1992
G. Zander, *Contrasto di maestranze: scuola cistercense dei lapicidi di Fossanova e maestranze di marmorari romano-campani nella costruzione della cattedrale di Terracina*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 15-20, 1990-1992, pp. 123-134

Zappasodi 1908
P. Zappasodi, *Anagni attraverso i secoli*, Veroli 1908

Zocca 1959
E. Zocca, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma*, Roma 1959

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI LUOGHI

Gradus. Studi di Storia dell'architettura e Restauro

VOLUMI PUBBLICATI:

A. Roca De Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650),* saggio introduttivo di S. Benedetti, Roma 1995.

G. Lerza, *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintetista al purismo dell'Ottocento*, saggio introduttivo di S. Benedetti, Roma 1996.

M.G. Turco, *Il* Titulus *dei Santi Nereo ed Achilleo emblema della Riforma Cattolica*, saggio introduttivo di G. Miarelli Mariani, Roma 1997.

P. Rosa, *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957),* saggio introduttivo di G. Miarelli Mariani, Roma 1998.

G. Ortolani, *Il padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, saggio introduttivo di C. Tiberi, Roma 1998.

R. Samperi, *L'architettura di Sant'Agostino a Roma (1296-1483). Una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento,* saggio introduttivo di F. P. Fiore, Roma 1999.

M. L. Ugolotti, *Architettura e bonifiche. La Maremma settentrionale: territorio, città, architettura (1738-1860),* saggio introduttivo di S. Benedetti, Roma 1999.

S. Ciranna, Spolia *e caratteristiche del reimpiego nella basilica di San Lorenzo fuori le Mura a Roma*, saggio introduttivo di P. Fancelli, Roma 2000.

S. Pittaccio, *Il foro intramuraneo a Preneste: origini e trasformazioni,* saggio introduttivo A. Bruschi, Roma 2001.

M. Ricci, *"Fu anco suo creato...". L'eredità di Baldassarre Peruzzi in Antonio Maria Lari e nel figlio Sallustio,* saggio introduttivo di A. Bruschi, Roma 2002.

N. Lianos, *L'ultima epopea imperiale di Venezia: le fortezze della Serenissima nel Peloponneso (1687-1715)*, saggio introduttivo di C. Tiberi, Roma 2003.

Nuova Serie:

M. Villani, *La facciata di S. Maria in Via Lata*, saggio introduttivo di S. Benedetti, Roma 2006.

F. Cantatore, *San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma*, saggio introduttivo di F. P. Fiore, Roma 2007.

A. Zivas, *Origini della salvaguardia urbana*, saggio introduttivo di M. P. Sette, Roma 2008.

V. Giola, *Cementi decorativi Liberty. Storia, tecnica, conservazione*, saggio introduttivo di G. Carbonara, Roma 2009.

F. Colonna, *L'ospedale di Santo Spirito a Roma. Lo sviluppo dell'assistenza e le trasformazioni architettonico-funzionali,* saggio introduttivo di A. Bruschi, Roma 2009.

L. Creti, *"In marmoris arte periti": la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo,* saggio introduttivo di C. Bozzoni, Roma 2009.

In preparazione:

G. Fusciello, *La chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma.*